Jan van Eyck

900 pesetas

Joaquín Yarza



5 EL ARTE Y SUS CREADORES

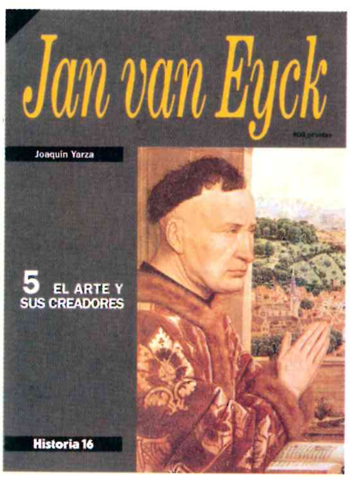
Historia 16

JAN VAN EYCK

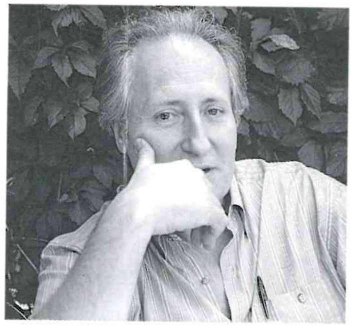
Por Joaquín Yarza
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad Autónoma de Barcelona

Indice

El canciller Rolin, en un detalle de la obra *La Virgen del canciller Rolin*, por Jan van Eyck, París, Museo del Louvre



Presentación



AUNQUE Jan van Eyck es uno de los grandes artistas de la historia del arte, se da la paradoja de que buena parte de su fama se asienta sobre tres hechos que no son ciertos, al menos por completo. Por un lado, se ha venido afirmando, y en algunos textos mal informados aún se dice, que fue el inventor de la técnica de pintura al óleo, cuando ésta era conocida antes de que naciera y lo que seguramente hizo fue mejorarla y ponerla al servicio de un oficio prodigioso. Por otro lado, su obra más conocida es el Políptico del Cordero *de San Bavón de Gante. Sin embargo, fue encargada a su hermano Hubert, que debió de trabajar en ella bastante tiempo hasta que murió. Entonces, y sólo entonces, intervino Jan, que la llevó a buen fin. Finalmente, si bien no hubo descubrimiento del uso del óleo, lo cierto es que en su tiempo se produjo una transformación en la forma de la pintura. Y él era, se decía, el responsable del cambio.*

Desde que Tolnay estudió al entonces llamado Maestro de Flémalle, posiblemente Robert Campin, se puso de manifiesto el papel que este pintor tuvo en este proceso y cómo lo inició antes que Jan van Eyck, sin tener en cuenta que Jan era más joven que su hermano Hubert, quien también es en parte responsable del cambio. ¿Quiere decir entonces que nos encontramos ante un gigantesco montaje de los eruditos sin fundamento alguno? De ninguna manera. Jan van Eyck fue un artista portentoso que causó asombro en sus contemporáneos y en las dos o tres generaciones que siguieron a éstos. Como consecuencia, su fama hizo que quedara en la sombra su hermano Hubert y su contemporáneo de mayor edad, Robert Campin. Además, se formó su leyenda, y para llenarla se le hizo responsable de asuntos como la invención de la pintura al óleo. No es posible olvidar que la técnica perfeccionada en los Países Bajos causó una fuerte impresión en Italia. Esto explica historias tan peregrinas como la contada por Vasari, sobre Andrea del Castagno, a quien hace asesino de Domenico Veneziano, después de haber aprendido de él la secreta técnica del óleo, cuando Domenico murió en realidad después que su supuesto asesino.

Joaquín Yarza

Flandes, los Países Bajos y Borgoña

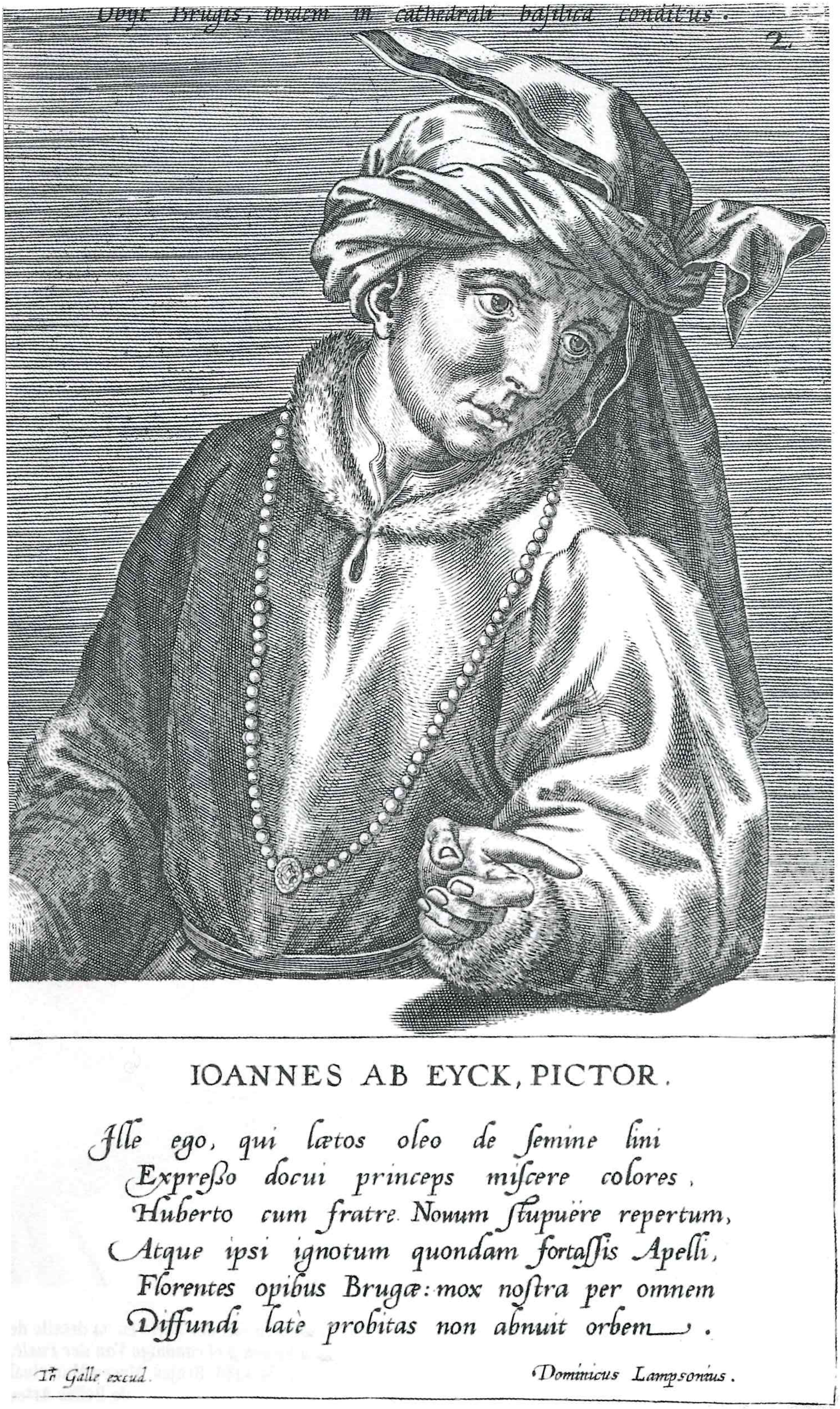
De la pura belleza sensual de un auténtico Van Eyck emana una extraña fascinación en nada diferente a aquella que experimentamos cuando permitimos que nos hipnoticen las piedras preciosas o cuando miramos hacia las aguas profundas.
E. Panofsky

AUNQUE ya en 1456 un Bartolomeo Facio escribía en Italia que Jan van Eyck *es considerado el más grande pintor de nuestro tiempo*, cuando sólo hacía catorce o quince años que había muerto, lo cierto es que sabemos muy pocas cosas de él a través de escritos como éste o de los archivos de los Países Bajos. Quizá más de uno ni se ha llegado a imaginar que poseemos casi tres veces más documentos de su casi contemporáneo el catalán Bernat Martorell y cinco veces más sobre Lluís Borrassà, anterior en una generación. Sin embargo, esa importancia que ya le concedieron los contemporáneos, hasta en la Italia del Renacimiento, y que le sigue concediendo toda la historiografía del arte, ha traído como consecuencia un sinfín de estudios dedicados a aclarar los numerosos puntos oscuros de su biografía, a explicar sus obras y catalogarlas, a explorar a través de indicios y copias en busca de otras desaparecidas, a encontrar el significado siempre complejo de cada pieza y a atribuirle otras quizás demasiado numerosas para que todas tengan que ver con él.

Cada una de sus pinturas autógrafas ha sido despiezada, vista con microscopio, explicada, hasta tratar de analizar en ella los detalles más nimios, utilizando el mayor de los rigores o la fantasía más desenfrenada, con resultados muy variables. Se han visto retratados personajes imposibles en obras religiosas, se han identificado ciudades en sus amplios paisajes cuando sólo quiso recrear una en abstracto, tomando de aquí y allá una idea o un edificio que la hacía más verosímil, y, por fin, enfrentados ante la misma pintura, diversos estudiosos han llegado a resultados absolutamente contrarios. Lo escrito sobre él llenaría muchos volúmenes e incluye algunos de los nombres más prestigiosos de la historia del arte (Dvorak, Tolnay, Friedländer, Panofsky, etc.). Pero ¿cuántas páginas son aprovechables? Yo diría que si únicamente atendemos a la aportación que hacen sobre el arte del gran pintor, en sus diversas facetas, junto a algunas magistrales y luminosas, hay relativamente pocas. Bastantes no han conseguido otro resultado que el de crear confusión, pero muchísimas han servido sin embargo para que conozcamos mejor a sus contemporáneos (Robert Campin sobre todo y quizás Hubert su hermano, entre otros), el mundo en que vivió, a sus clientes y las grandes corrientes ideológicas religiosas y profanas que informa el arte de su época.

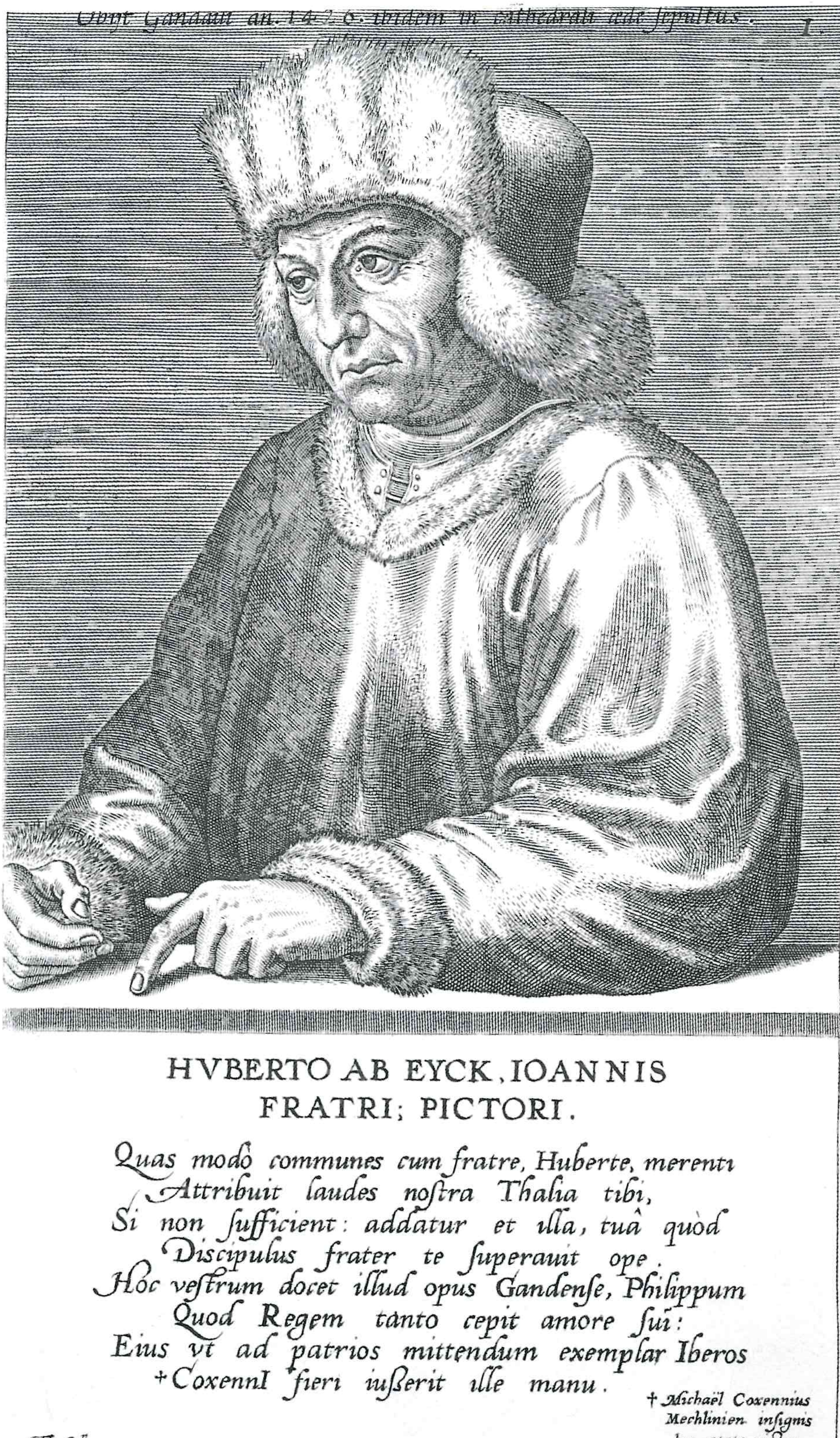


El canónigo Van der Paele en un detalle de *La Virgen y el canónigo Van der Paele,* 1434-1436, Brujas, Museo Municipal de Bellas Artes



Jan van Eyck según un grabado de Dominicus Lampsonius, 1572

Hubert van Eyck en un grabado de Dominicus Lampsonius, 1572



Página 10: *La huida a Egipto*. Miniatura del *Libro de Horas Boucicaut*, París, Museo Jacquemart André. Página 11: Miniatura de las *Muy Ricas Horas de Jean de Berry*, Chantilly, Museo Condé





Nace en unos años en los que París es la gran capital que atrae a los más importantes artistas, sobre todo pintores y miniaturistas, porque aquí se encuentran los mayores promotores y patrones de las artes de Europa, pero cuando llega a su juventud y empieza a trabajar el panorama ha sufrido profundas transformaciones, algunas traumáticas, que han incidido sobre el mundo artístico. Enrique V, rey de Inglaterra, después de la victoriosa batalla de Azincourt (1415), se ha hecho dueño de París, donde gobierna el duque de Bedford en su nombre y en el de sus sucesores. Ha muerto al año siguiente de la batalla el duque Jean de Berry, que había sido uno de los más importantes coleccionistas de manuscritos y joyas de la historia de Francia. Ha habido una dispersión de los artistas y, en consecuencia, se han creado nuevos centros, como puede suceder con Bourges, mientras en buena medida París ha dejado de ser el lugar de encuentro de los artistas del norte.

Por otra parte, después de la muerte violenta del duque de Borgoña, Juan Sin Miedo, colaborador de los ingleses según se puso de manifiesto en un pacto secreto con Enrique (1417), le sucede Felipe el Bueno, nuevo duque durante muchos años. Va a continuar la política de apropiación de dominios, merced a convenientes enlaces matrimoniales o recurriendo a actuaciones más agresivas. Será el señor al que servirá Van Eyck. Su personalidad contrasta con la de su padre. Era alto, bien parecido, comunicativo, aficionado a los placeres de la vida terrena, incluyendo los de la carne, y poseía un cierto encanto que atraía a quienes hablaban con él. Se duda sobre si tuvo en mente los planes que con frecuencia se le atribuyen.

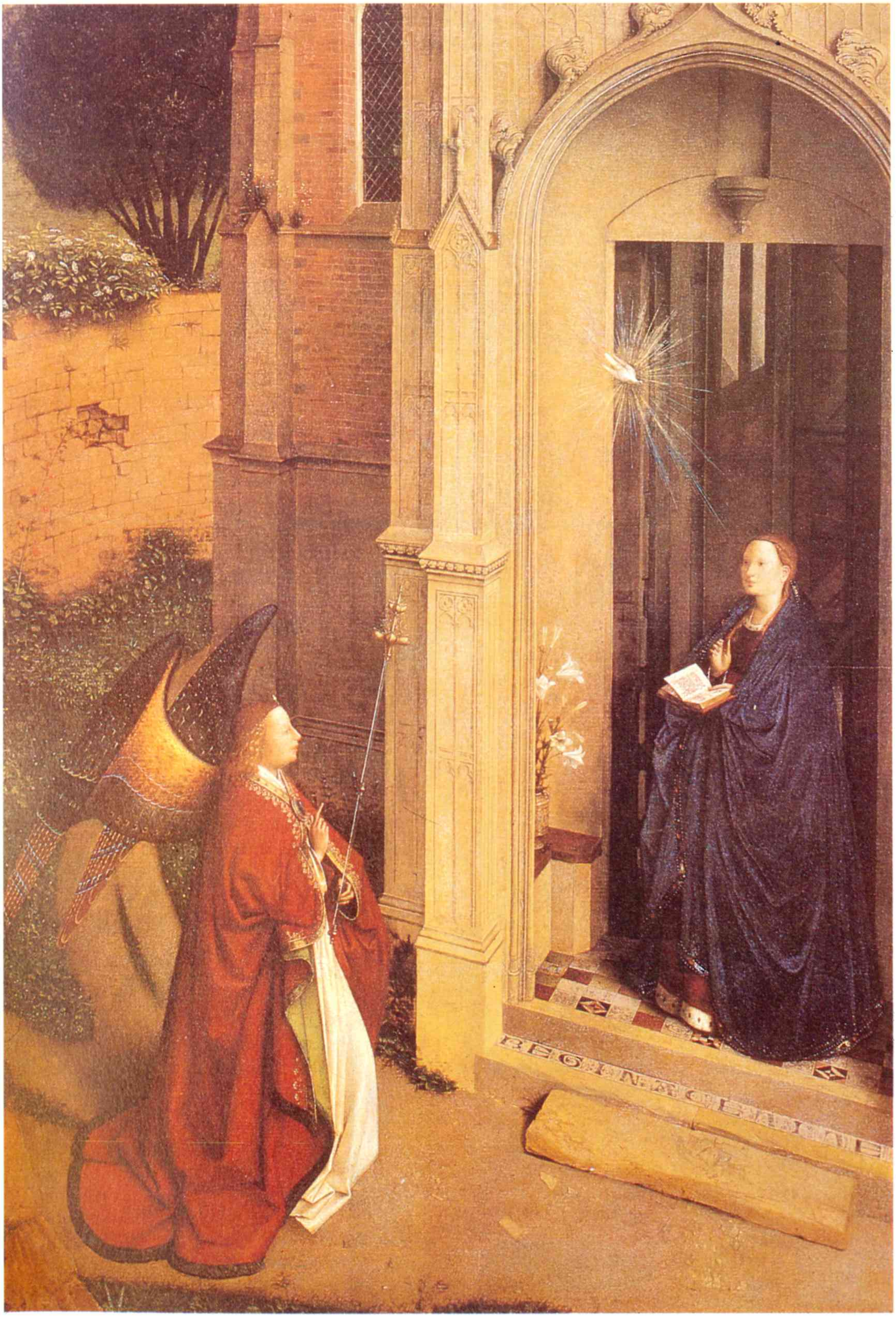
Pedro Tafur, el caballero español que dejó noticia de sus viajes a Próximo Oriente, Italia, Germania y los Países Bajos, hacia 1436-1439, por tanto cuando estaba en activo Jan van Eyck, cuenta de qué modo suave y un tanto burlón resolvió un problema que le obligaba a enfrentarse con un noble flamenco. Encuentra que es *muy nobilissima persona e de grant virtut, muy gentil gesto e muy gentil cuerpo, alto aunque delgado, allende de manera galán quanto puede ser.* Se interesa por lo que hace y lo que conoce Tafur, le interroga amablemente, casi invitándole si lo desea a permanecer en sus tierras, y le da cartas de presentación cuando parte.

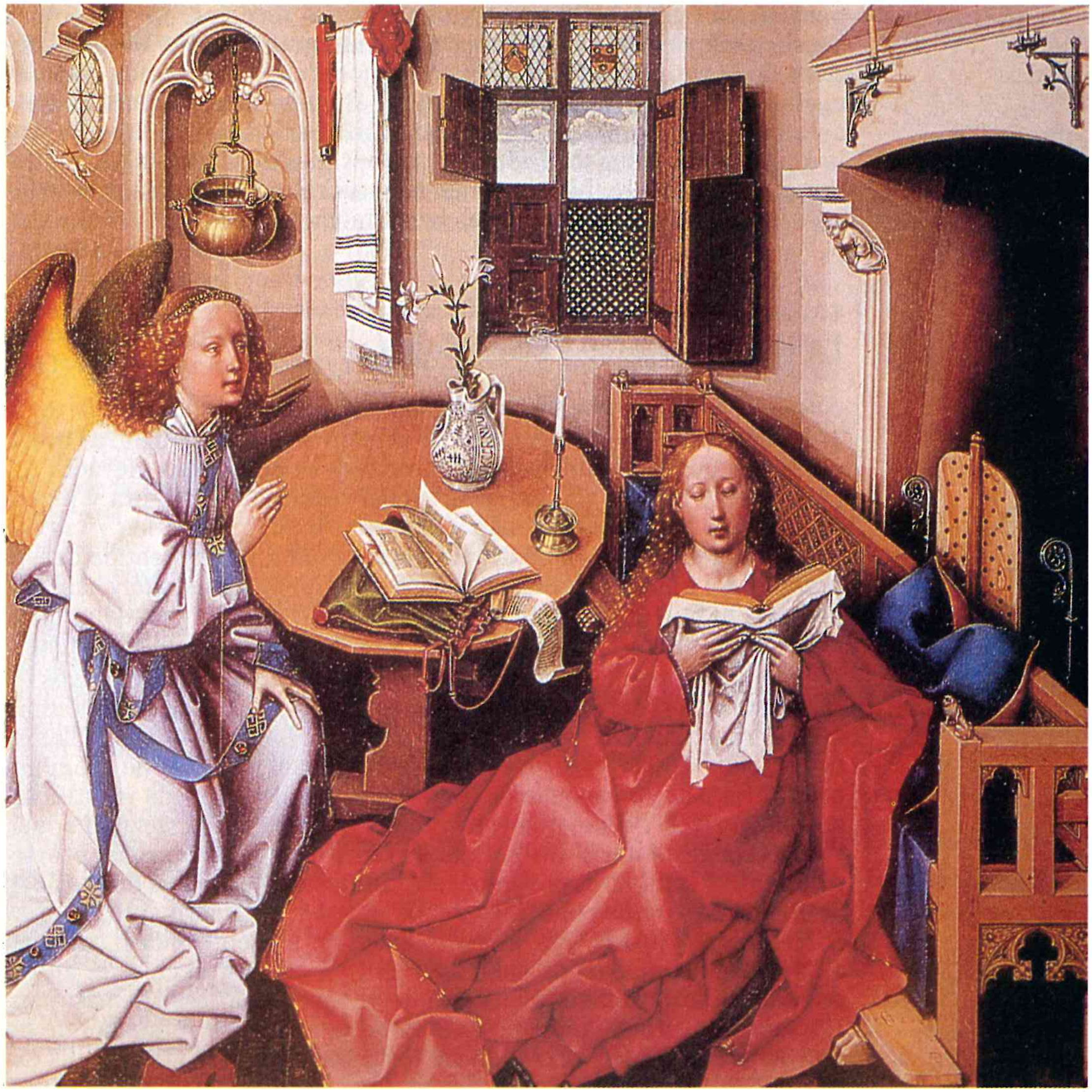
Sobre todo, de sus acciones hay alguna que nos interesa especialmente por las consecuencias artísticas que tendrá: va a trasladar su residencia más habitual aunque no fija desde Dijon, en plena Borgoña, a los Países Bajos de los que es dueño. A fines del siglo XIV, Claus Sluter, Melchior Broederlam y Jacques Baerze, entre otros, habían acudido a Dijon desde el norte. Ahora no es necesario que suceda lo propio. Los artistas que iban a París o a Dijon se instalan en las ciudades de Flandes y Brabante, sobre todo, se integran en las guildas o agrupaciones gremiales, y reciben los encargos de los duques, de la aristocracia flamenca, pero también de la borgoñona. Nos encontramos ante unas tierras ricas, las de mayor densidad de población de Europa nórdica, donde la proporción entre la población urbana respecto a la rural alcanza asimismo cotas tan altas como sólo son posibles en zonas de Italia. Gante únicamente se ve superada en número de habitantes por París, y Brujas sobrepasa los cuarenta mil. Barcelona, quizás la más poblada de las ciudades de los reinos de la Península Ibérica, alcanza o supera ligeramente ese número.

Existe una burguesía rica, tanto dedicada a producción como a co-



Santa Bárbara, por Robert Campin, Madrid, Museo del Prado





Anunciación Friedsam, por Hubert van Eyck (?), Nueva York, Museo Metropolitano

mercio. Brujas, y en menor medida otras ciudades como Bruselas, posee consulados comerciales de los más diversos lugares de Europa (la Hansa germánica, diversas repúblicas italianas, catalanes, castellanos, vizcaínos, etc.). Esto es lo que la diferencia, comenta Tafur, de otra gran ciudad que es Venecia, donde sólo viven gentes del país. Los artistas contarán entre sus clientes a esa aristocracia o a la Iglesia, pero también a los ricos burgueses, a los gremios o guildas, y a algunos de los mercaderes extranjeros instalados en las diversas ciudades, como veremos en el caso de Van Eyck, especialmente los italianos.

Se están dando las condiciones para que los Países Bajos se conviertan en un gran centro artístico con una enorme capacidad difusora. Incluso la fabricación cada vez más abundante de grandes tapicerías con múltiples temas profanos y religiosos, en piezas sueltas o en series completas de varias, desarrollando un ciclo narrativo histórico, literario o religioso, deben ser hechas de acuerdo con cartones proporcionados por los pintores y miniaturistas. Estos últimos no disminuyen en número, sino que aumentan. Por una parte, el propio duque

Anunciación, por Robert Campin (Museo Cloisters, Nueva York)

poseerá una gran biblioteca que cuida de acrecentar. Es una época donde cualquier texto puede ser traducido en imágenes: libros históricos de la antigüedad y de la historia moderna, obras enciclopédicas, narraciones literarias propias, en latín, o traducidas de otras lenguas antiguas (latín) o modernas (italiano), diversos libros religiosos, sobre todo los numerosos *Libros de Horas* que tienen un público interesado muy amplio, biblias comunes o moralizadas, tratados científicos diversos, desde astrológicas hasta medicinales.

La pintura en los Países Bajos

Van Eyck nace cuando el llamado *estilo internacional* o *arte de 1400* se encuentra en una etapa de primer desarrollo. Mientras transcurra su infancia y adolescencia alcanzará su punto más elevado. Especialmente reconocido en las artes del color, como pintura y miniatura, reúne la elegancia dinámica de los ritmos quebrados y curvilíneos herederos de la expresividad lineal nórdica, con el sentido del volumen y del tono provenientes de Italia. Es un arte refinado y casi manierista, propio de un gusto de corte, brillante de color, amable y cruel al mismo tiempo. No en todas partes se desarrolla del mismo modo.

Se supone que los Van Eyck son originarios de Maseyck, la actual Maaseik, pequeña villa próxima a Tongres

En París, una de sus corrientes presenta avances significativos en la recuperación del espacio ilusionista, como es el caso del anónimo miniaturista conocido como *Maestro de las Horas Boucicaut*, llamado así por el *Libro de Horas* encargado por el mariscal de ese nombre (París, Museo Jacquemart André) y que tal vez pueda identificarse con Jacques Coene, que estuvo en el norte de Italia. Jean Malouel, pintor, y sus sobrinos, los hermanos Limbourg, miniaturistas, provienen de esta zona norte y van a trabajar en París y para el duque Jean de Berry. Las obras conocidas de los últimos, singularmente las *Muy Ricas Horas de Jean de Berry* (Chantilly, Museo Condé), suponen aún un avance mayor de esa capacidad de reconstrucción de un espacio ilusionista obtenido especialmente en exteriores. Además, consiguen unas formas que, sin abdicar de la elegancia refinada que un patrón tan exigente como el duque les debió pedir, resultan de una expresividad capaz de distorsionar las formas. Son todos ellos los que marcan un camino nuevo de la pintura que conduce hacia lo que va a ser la escuela flamenca y uno de sus grandes representantes, Jan van Eyck.

Pero, contra lo que en un momento se creyó, estos anuncios del cambio no cristalizaron a causa de un solo protagonista. Hay que tener en cuenta, al menos, a Robert Campin, si se trata del llamado Maestro de Flémalle, y, seguramente, a Hubert van Eyck, hermano mayor de Jan. Panofsky, en su monumental obra *Early Netherlandish painting*, encabeza significativamente el capítulo que le dedica, de este modo, *Ars Nova:* el Maestro de Flémalle. Quiere establecer un paralelo entre el desarrollo de la música y el de la pintura, entre Gilles Binchois y Guillaume Dufay, como principales compositores de las novedades musicales, y el Maestro de Flémalle o Robert Campin y los Van Eyck de la pintura flamenca.

No sé si resulta correcta tal afirmación, o sería mejor matizarla comparando a las primeras generaciones musicales de ese *Ars Nova* encabezadas por el gran Guillaume de Machaut, con el *estilo inter-*

nacional, mientras los grandes renovadores, Dunstable, Binchois y Dufay, se situarían más cerca de Campin, Van Eyck y Roger van der Weyden.

Fue Charles de Tolnay el que por vez primera supo ver el protagonismo que en los cambios de la pintura tuvo el Maestro de Flémalle, porque debía ser diez o quince años mayor que Jan van Eyck y algunas de sus obras más características anteceden en varios años a las de éste. Si la identificación del anónimo Maestro de Flémalle con Robert Campin es válida, y todo apunta a que lo sea, nos encontramos con un pintor que residirá toda su vida en Tournai, ciudad menos destacada que las antes citadas y más pequeña, ni flamenca, ni brabanzona, sino del Hainaut, muy próxima a lo que hoy es frontera con Francia. Es maestro ya en 1406. ¿Cómo sería entonces su pintura?

Tuvo un protagonismo destacado en la vida de la ciudad, un taller muy activo y también algunos problemas, hasta su muerte en 1444. En ese taller trabajaron Jacques Daret y el gran Roger van der Weyden o de la Pasture. En su pintura se percibe ya el uso de esa técnica reformada que hace uso del óleo como disolvente sobre todo de las capas sutiles, como veladuras traslúcidas, que se colocan sobre un fondo más denso y dan ese aire de esmalte brillante a buena parte de la pintura flamenca. También es perceptible un abandono de la elegancia de las formas propia del internacional, en favor de otras más compactas, de fuerte plasticidad, vistas con un realismo, si se permite esa expresión tan difícil de definir, sin precedentes. Añadamos además el gusto por el detalle figurativo visto con la misma minucia y el mismo deseo de *retratar* que lo que inicialmente podría parecer más importante.

No se sabe quiénes fueron los maestros de Jan, aunque muy probablemente lo fuera su hermano mayor, Hubert

Se ha avanzado en el tratamiento del espacio ilusionista, obtenido siempre con fórmulas de taller prácticas, aunque algo torpes o desiguales en ocasiones. En la *Anunciación* del retablo de Mérode (Museo Cloisters, Nueva York) las líneas de fuga de la habitación donde ocurre el prodigio, mal trazadas, crean un ambiente agobiante y personas y objetos dan la impresión de haberse añadido a él de un modo artificial. Sin embargo, en la *Santa Bárbara* del Museo del Prado los resultados obtenidos con la perspectiva son mejores. Es de suponer que en un artista que trabaja desde 1406 a 1444 los cambios son resultado del propio esfuerzo y de lo que ve en torno, de manera que sus trabajos primeros son pioneros y modelo para otros y en los últimos ha incorporado las novedades aportadas, ya no por Van Eyck, sino por su supuesto discípulo Van der Weyden. Lo que es constatable desde el comienzo, es esa capacidad de construir cuerpos de tremendo sentido plástico, el abandono de la elegancia del internacional y un oficio donde la precisión del detalle y la capacidad de *retratar* objetos y personas no tiene precedente.

Jan van Eyck tuvo dos hermanos y una hermana. Mayor que él era Hubert, también pintor. Una famosa inscripción en latín sobre el marco del *Políptico del Cordero* de Gante comienza diciendo: *El pintor Humberto van Eyck, de quien no se encuentra otro mejor, comenzó esta obra; Juan, segundo en el arte, la llevó a su fin.* Pese a ello, antiguos estudiosos que creían que sólo era perceptible una mano autora en el retablo, llegaron a dudar de la existencia de Hubert, incluso la negaron obstinadamente. Hoy en día las cosas han cambiado. Varios documentos al menos lo mencionan. Una gran lastra de piedra con un relieve del difunto, que cubría un sepulcro de San Bavón en

Gante, posee una larga inscripción en parte ilegible hoy en día, en la que se decía que allí yacía Hubert, *pintor muy considerado*, muerto en 1426. No es seguro que el *magistro Huberto pictore* al que se paga una cantidad por una tabla en 1409 para Nuestra Señora de Tongres, algo lejos de Gante, sea el hermano de Jan, pero se supone que así es. En definitiva se cree que los Van Eyck son originarios de Maseyck, la actual Maaseik, en Limbourg, pequeña villa bastante próxima a Tongres. En un testamento de 1413, un padre lega a su hija monja una pintura del maestro Hubrecht. Los regidores del ayuntamiento de Gante entraron en contacto con él para encargarle una tabla en 1425. Hicieron una visita a su taller donando una cantidad a sus oficiales. Ni tan siquiera sabemos si la obra se acabó, pero se ha sugerido que podría ser un antecedente de otras como el *Retablo dels Consellers de Barcelona* (Museo de Arte de Cataluña), llevado a cabo por el valenciano Lluís Dalmau. Aún queda noticia de otras pinturas para una capilla particular que igualmente quedaron inacabadas. En el momento de morir no poseía grandes bienes de fortuna.

No hay duda de que hubo un Hubert van Eyck, hermano mayor de Jan, muerto en 1426, cuando su taller trabajaba a entera satisfacción de todos, ya que al menos se ocupaba de tres importantes encargos de los que uno era el *Políptico del Cordero.* Pero ante la desaparición de todas estas obras y la existencia del políptico terminado, arreglado y modificado por Jan, la manera de pintar de Hubert sigue siendo un enigma. ¿Qué le corresponde en esta obra monumental? No existe un acuerdo completo entre los estudiosos. Los análisis de laboratorio a que se sometió la obra en 1951 (Coremans) permitieron ver cambios en la zona baja de la *Adoración del Cordero*, como si fuera una pintura de Hubert terminada y retocada por Jan. También se ha hablado de él en relación al piso alto, con la Maiestas, Virgen y san Juan. En todo caso, Panofsky, Châtelet y otros han creído descubrir la mano del mayor de los hermanos en las zonas más conservadoras, menos modernas. No nos interesa en este momento entrar en la polémica, sino poner de relieve un hecho importantísimo: Hubert debe haber sido un extraordinario pintor, comparable a Robert Campin y contemporáneo suyo, porque de ser menos hábil y presentar unas formas más próximas al internacional, su mano se hubiera distinguido de la de Jan con total transparencia, después de los análisis realizados, aunque el segundo hubiera intentado disimular la primera intervención con repintes y arreglos.

Díptico de la *Crucifixión y Juicio Final*, por Jan van Eyck (?), Nueva York, Museo Metropolitano de Arte

Sobre esta base de calidad se ha trabajado, tratando de atribuirle otra pintura. Sobre dos se ha centrado la discusión. Una es la magnífica y lastimada *Anunciación Friedsam* (Nueva York, Museo Metropolitano), de la que por desgracia es difícil conocer el origen, porque las primeras noticias que poseemos provienen del siglo XIX, cuando ya estaba en manos de un coleccionista parisino. Es una obra singular compositiva e iconográficamente. Se ha elegido un sorprendente punto de vista alto de contemplación, tanto que presenta a los protagonistas como si se vieran desde un balcón o una colina. La fórmula iconográfica tampoco es común y se ha puesto en relación con modelos bizantinos, en los que la Anunciación sucede en un jardín, pero que es detalle insuficiente para explicar por completo su originalidad. Pese a su mal estado es patente que se trata de una espléndida pintura, pero no hay acuerdo en la atribución. Algunos la han supuesto de la primera etapa de Jan, otros como Panofsky o Châtelet la atribuyen



con dudas a Hubert, pero también hay quien cree que pudiera ser obra de Petrus Christus, continuador de Jan van Eyck. Esta última opinión sólo se entendería si anteriormente hubiera existido un modelo de cualquiera de los hermanos utilizada por este artista, que está muy lejos de poseer la capacidad creadora de los maestros principales de los Países Bajos.

De la segunda pintura atribuida pueden decirse cosas muy similares. Algo mayor que la primera, está dedicada a *Las tres Marías ante el sepulcro* (Rotterdam, Museo Boymans-van-Beuningen) y de nuevo es una obra excelente que se dijo que era de Hubert o Jan, pensando algunos (Dhanens) que es posterior a la muerte de ambos y no anterior a 1450. La presencia de unos rayos de luz, abajo a la derecha, cuya explicación sólo es posible teniendo en cuenta algo que sucede más allá del límite actual, indica tal vez que era mayor y ha desaparecido el Cristo presentándose a Magdalena o algún asunto próximo. Si ya de por sí es de mayor tamaño que casi todas las pintadas por Jan, con esta ampliación aleja aún más la posibilidad de que se trate de algo suyo.

Pero ¿son ambas de Hubert? Incluso ¿fueron realizadas por el mismo artista? No tenemos respuesta segura para ninguna de las preguntas. En todo caso, la misma posibilidad de atribuirlas, unida a su presencia en el *Políptico del Cordero* de Gante, es un signo de que todo apunta a que Hubert fue un gran pintor y que, antecediendo a Jan por la edad, debió ser corresponsable con él y Robert Campin del cambio del elegante estilo internacional al realismo flamenco.

Jan van Eyck

Sabemos de él mucho menos de lo que quisiéramos. Debe nacer en Maseyck en el último decenio del siglo XIV. Nada se conoce de quiénes fueron sus maestros, aunque las palabras que colocó en el *Políptico del Cordero* de Gante son tanto un homenaje a su hermano mayor, como, quizás, un modo de reconocerle algún maestrazgo. El conocimiento que demuestra de la obra del *Maestro de las Horas Boucicaut* y algún punto de semejanza con los hermanos Limbourg apuntarían a un viaje nunca comprobado a París antes de 1415. Ninguna noticia hasta 1422.

En esa fecha y hasta 1425 Jan está al servicio del duque Jean de Baviera, conde de Holanda. La documentación sólo habla de pagos a él y a algún colaborador, lo que quiere decir que en esos años disfrutó de una situación privilegiada. Pero no hay una sola noticia sobre el tipo de encargos que el duque debió hacerle. Residiendo en La Haya con frecuencia, enfrentado a su sobrina, Jacqueline de Baviera, por una herencia que en realidad quizás debió corresponderle a ella, emparentado con la familia real francesa, Jean de Baviera es un personaje singular. Sus diferencias con Jacqueline se resolvieron a su favor en 1419 en un encuentro que promovió Juan Sin Miedo, el duque de Borgoña, enviando a su hijo, el futuro Felipe el Bueno, como embajador de paz. A manos de la familia, bien a las suyas o mejor a las de su hermano Guillermo VI, el padre de Jacqueline, llegó un magnífico *Libro de Horas* que había sido comenzado a iluminar en París para Jean de Berry. En un momento indeterminado, bien Guillermo, bien



Las tres Marías ante el sepulcro, por Hubert van Eyck (?), Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen

Jean, bien un sucesor, decidieron terminar y ampliar el libro, convirtiéndolo en Libro de Horas y Misal. Con esta obra estamos ante el primer gran problema que se han planteado los historiadores respecto a Jan van Eyck.

El *Libro de Horas de Turín* se llamó así porque perteneció a la Biblioteca Real de esta ciudad hasta el incendio de 1904, donde pereció. Pero la familia Trivulzio de Milán poseía otra parte del libro, que se llamó *Horas de Turín-Milán*, cuando fue donada a Turín posteriormente. Un análisis de estos folios indica que se trata de una especie de Misal. De las antiguas miniaturas únicamente se conservan fotografías en blanco y negro. Es evidente que, después de las primeras campañas realizadas para Jean de Berry, transcurrieron algunos años antes de que nuevos artistas completaran la primera parte y añadieran la segunda. Fueron varios y entre ellos quizás se encontraba Jan van Eyck.

Fue el conde Paul Durrieu, uno de los más grandes conocedores antiguos, el que por primera vez (1901) sugirió el nombre de los Van Eyck como autores de algunas ilustraciones, aunque luego pareció más dudoso a la hora de mantener la hipótesis. Otro gran conocedor, Hulin de Loo, volvió sobre el tema (1911). Desde entonces nadie ha dejado de emitir su opinión al respecto. Sería disparatado e imposible trazar los entresijos de la polémica en estas páginas tan generales. Basta decir que en estos momentos grandes especialistas del mundo eyckiano mantienen opiniones divergentes, negando tal autoría, entre otros, Dhanens y James Marrow, mientras la mantiene con nuevos argumentos André Châtelet.

Se comprenderá que si existe tal enfrentamiento se debe a las excepcionales características de los manuscritos (si separamos el Libro de Turín, destruido, del que se conoce como de Milán-Turín).

En la parte destruida había una ilustración sin paralelos en este tipo de libros, la que se conoce como la *Oración del soberano.* Es común que en estos casos en que el poseedor pide la ayuda divina para él y sus tierras, se encuentre su retrato de rodillas ante una imagen divina, que se manifiesta de diversas maneras, tal como se ve por ejemplo en manuscritos de Jean de Berry. Pero ahora se ha creado un inmenso paisaje, a la vera de un mar algo revuelto que va a morir en una enorme playa, en la que están varadas numerosas embarcaciones. En primer término, el soberano aparece al frente de una amplia comitiva, montado en un caballo blanco, en un gesto de oración con las manos y alzando la vista hacia una visión celestial de Dios Padre. Le sigue una animada compañía de grandes personajes y guerreros, uno de los cuales porta una insignia que parece puede ponerse en relación con la casa de Baviera. Delante de él, un poco a la derecha y al fondo, se acerca un grupo de damas encabezadas por una que se inclina en apariencia sonriente ante él.

Isabel de Portugal, anónimo, Malibú, Museo Paul Getty

No conocemos ningún otro ejemplo similar situado en esta parte de un Libro de Horas. También es difícil enfrentarse con una pintura de tal calidad y virtuosismo de ejecución, donde exista una capacidad tan destacada a la hora de crear un inmenso escenario en una superficie que es muy pequeña. Alguna circunstancia debió darse para que el dueño del manuscrito haya pedido a su pintor que realizara esta escena. A desvelar su significado se han dedicado numerosos estudiosos. Quizás la teoría más razonable es la que defiende Châtelet. El soberano, afirma, es Juan de Baviera. Se conmemora esa paz de 1419, de modo que le acompaña, entre otros, el futuro duque Felipe el Bueno, situado inmediatamente detrás de él. El grupo femenino estaría encabezado por Jacqueline, su sobrina, la vencida en la pugna que los había enfrentado. La presencia del mar, el gran escenario y la misma figura en primer plano, arrodillada ante el señor, serían otras tantas muestras del gesto de soberano que exhibe Juan. Tal vez no sea tampoco ésta la explicación, y simplemente el duque quiso mostrarse como gran señor, aludiendo el grupo femenino a otra historia diferente. ¿Quién era entonces capaz de realizar una obra tal? Sólo Jan van Eyck, piensan algunos. Pero otros retrasan la fecha, con lo que cambian las circunstancias. El tener que trabajar con antiguas fotografías complica la situación.

Pero conservamos la segunda parte del manuscrito o Misal. Y allí vuelve a plantearse el problema. Un folio se dedica a la historia de Juan Bautista. Arriba, la composición mayor enmarcada, cuenta su nacimiento, mientras en la zona inferior, pintada en apariencia sobre un folio anteriormente ornamentado hay un portentoso *Bautismo de Cristo.* Nadie debe olvidar que su anchura apenas sobrepasa los diez centímetros, mientras la altura no alcanza los cinco. Y en esa minúscula superficie el artista ha conseguido crear un ámbito inmenso. El ilusionismo espacial es completo. La historia sucede en el Jordán, un gran río que forma parte de un paisaje medieval. Enfrente del grupo protagonista hay un notable castillo que se refleja perfectamente en el agua. La lejanía se obtiene sustituyendo los verdes por tonos azules agrisados. El lado derecho ofrece un paisaje humanizado, con un grupo cercano a Jesús y Juan y un camino serpenteante que pasa por las



inmediaciones de dos caseríos. Dos menciones del cielo permiten asegurar que tampoco esto se ha olvidado: las nubes algo difuminadas y los pájaros que vuelan a la derecha en alto. Ni en 1424, ni en 1440, lo que se nos presenta ante los ojos dejaría de ser un hecho artístico fuera de lo común. Si Jan van Eyck no fue su autor habría que crear una nueva personalidad casi tan extraordinaria como la suya, como alguno ya ha pretendido, para explicar esta pintura.

Igualmente destacada es la reconstrucción de un interior animado con mil objetos de la vida cotidiana en el que nace Juan Bautista, ayudada su madre Isabel por María, pero donde se multiplican los pequeños detalles y las anécdotas que distraen la vista. Un segundo folio se organiza del mismo modo, con una historia enmarcada en la que se ve el Oficio de difuntos, tan común en los Libros de Horas, aunque ahora sería una Misa en concreto, mientras en la parte inferior hay un entierro. Del mismo modo que se han comparado fragmentos minúsculos del agua del Jordán, con la del río de *La Virgen con el canciller Rolin* (Museo del Louvre) que veremos luego, para demostrar que se trata del mismo autor, se ha visto que la iglesia en la que se desarrolla el funeral reaparece con variantes en pinturas posteriores y seguras de Jan van Eyck. Al margen de esto, hay un extraño artificio pintado por encima del marco en la miniatura, especie de juego ingenioso, que tampoco es ajeno al modo intelectual de actuar que tenía el artista.

En esa minúscula superficie el artista ha conseguido crear un ámbito inmenso

Juan de Baviera muere en 1425. Casi inmediatamente Jan entra al servicio de Felipe el Bueno que es duque de Borgoña desde la muerte de su padre (1419). ¿Qué hizo Jan van Eyck en estos años? Es más, como luego veremos, hasta 1432 no existe ninguna obra suya documentada, por lo que la pregunta se puede extender a todo el período. Los que no admiten que Jan sea el autor de las magníficas miniaturas mencionadas, tampoco le atribuyen otras obras en tanto que estuvo al servicio del duque de Baviera. Pero, desde hace tiempo se han puesto a su nombre dos tablas que debieron formar parte de los laterales de un tríptico, dedicadas a la *Crucifixión* y el *Juicio Final* (Nueva York, Museo Metropolitano).

Consta que en 1845 el conde ruso D. P. Tatistcheff las donó al museo del Ermitage de San Petersburgo y que procedían de un convento español del que las adquirió mientras era embajador en Madrid. El mismo comentó que la tabla central estaba ocupada por una *Adoración de los Magos*, que le había robado un sirviente y de la que no queda rastro alguno. Un dibujo de este tema de origen eyckiano del Kupferstichkabinett de Berlín podría reflejar lo que debió haber sido. Sin embargo, Panofsky, que propone un origen eyckiano para el dibujo y se siente tentado de creer que así sería la *Adoración*, supone que no se entiende un tríptico compuesto de este modo por motivos de coherencia iconográfica. La existencia de una copia del *Juicio Final* firmada y datada en 1452 por Petrus Christus, muy simplificada respecto al supuesto original, asegura su antigüedad. Alguno le atribuyó entonces las pinturas de Nueva York. Varios especialistas suponen que el díptico proviene del entorno de Gante, recordando que en el siglo XVI se menciona un retablo en la iglesia de San Miguel de esta ciudad, más tarde perdido, con un *Juicio Final* similar (Dhanens). Esto nos llevaría a Hubert van Eyck de nuevo, aunque su nombre no se cite siempre. Pero otros creen que existen similitudes con las miniaturas mencionadas en los tipos que aparecen en ambas obras, en el trata-

miento del mar del *Juicio Final* y el paisaje en la *Crucifixión*. Por tanto, podrían ser de Jan.

Las pinturas han sido trasladadas de tabla a lienzo. Como laterales de tríptico su altura es mucho mayor que la anchura. En los marcos hay diversas inscripciones con versículos de Isaías, Deuteronomio y Apocalipsis, como acostumbrará a hacer con frecuencia Jan van Eyck, pero quizás también su hermano, Hubert. En la *Crucifixión*, la muchedumbre que está en torno a las tres cruces recuerda las composiciones de los grandes pintores italianos de la segunda mitad del Trecento, por lo que se ha supuesto que de ahí derivara la primera idea, aunque también se da en ciertas zonas alemanas (Châtelet). Obligadamente se ha utilizado un punto de vista muy alto, que permite ese despliegue de figuras. El grupo superior es abigarrado, denso, algo confuso, con numerosos caballeros vestidos a la moda de entonces y otros con turbantes musulmanes. La zona inferior se dedica a glosar el dolor de las santas mujeres, la Virgen y Juan, que forman un grupo unitario y compacto, pero no se ha explicado quién es un último personaje que los mira sin participar en el duelo.

El *Juicio Final* es más sorprendente, pero menos compensado. Se hace difícil creer que Jan van Eyck haya compuesto esa muchedumbre de elegidos, en torno al Cristo de la segunda venida, de pequeño tamaño, apiñados en un espacio mínimo e incómodo. Obedeciendo a lo que dictan los textos, los resucitados salen del mar y la tierra. Pero lo que impresiona es el mundo infernal, el gigantesco esqueleto de la muerte que extiende sus brazos y sus piernas, por encima de las cuales parece verse una especie de manto en el que hay diversos textos en latín aludiendo al caos y la sombra de la muerte, cubriendo el oscuro espacio del Averno. Allí se entiende la confusión, el horror de la presencia de los monstruos y diablos y también la crispación de los condenados.

Igualmente destacada es la reconstrucción de un interior animado con mil objetos de la vida cotidiana

Al servicio de Felipe el Bueno, duque de Borgoña

Ya he dicho que muchos especialistas niegan la autoría de Jan. Lo suponen ocupado en otros proyectos más vastos al servicio del duque, proyectos en los que proporciona modelos para ciclos escultóricos o se aplica a pintar frescos murales. Si hay dudas en lo que respecta a la autoría de miniaturas y tablas, lo cierto es que al menos nos encontramos ante obras que van de acuerdo con lo que con seguridad conocemos de él posteriormente, mientras se nos hace difícil encontrarlo metido en trabajos como el de la pintura al fresco que parecen escasamente apropiados para quien fue maestro del microcosmos. Y no conviene olvidar en apoyo de la hipótesis de un Van Eyck miniaturista, como recuerda Châtelet, que en 1524 Pietro Summonte en una carta a Marco Antonio Michiel le comentaba que Jan comenzó ejerciendo este oficio, trabajo que conviene muy bien a quien es artista contratado por un príncipe del norte. Finalmente, si ya es incómodo constatar que apenas nada conocemos antes de 1432, aumentaría esta sensación si se aceptara que Jan nació hacia 1390, porque entonces tendría cuarenta años. Por eso todo encaja en su sitio si retrasamos el nacimiento hasta los últimos años del siglo.

Quizás Felipe el Bueno conocía a Jan van Eyck o había visto algu-

na de sus obras, quizás este conocimiento lo poseía alguno de sus consejeros, lo cierto es que transcurre poco tiempo entre el momento en que fallece su anterior señor y lo contrata el duque de Borgoña. El primer documento se extiende en Brujas que será su lugar de residencia más común en un futuro próximo. No será sólo pintor, sino *varlet de chambre*, puesto secundario pero interesante, que trae consigo obligaciones varias, no siempre especificadas, pero que podían afectar a trabajos de organización en la casa o casas ducales. Es uno de los varios aspectos de su vida que permiten compararlo con Velázquez (Caamaño). Se le remunera bien, aunque con cierto retraso, como se deduce de documentos posteriores y era común en la mayoría de las administraciones reales y señoriales de entonces. Eran cien libras parisinas al año, pagadas en dos momentos, a las que había que añadir gastos de viaje y representación y varias donaciones complementarias. La razón de que el duque le contratara era que reconocía su excelente oficio de pintor *(pour cause de l'excellent ouvrage de son métier qu'il fait)*, aunque le encomendará otras misiones bien distintas. Tal contrato no ocupaba todo su tiempo libre y le permitía realizar obras al margen de las que exigía su empleo.

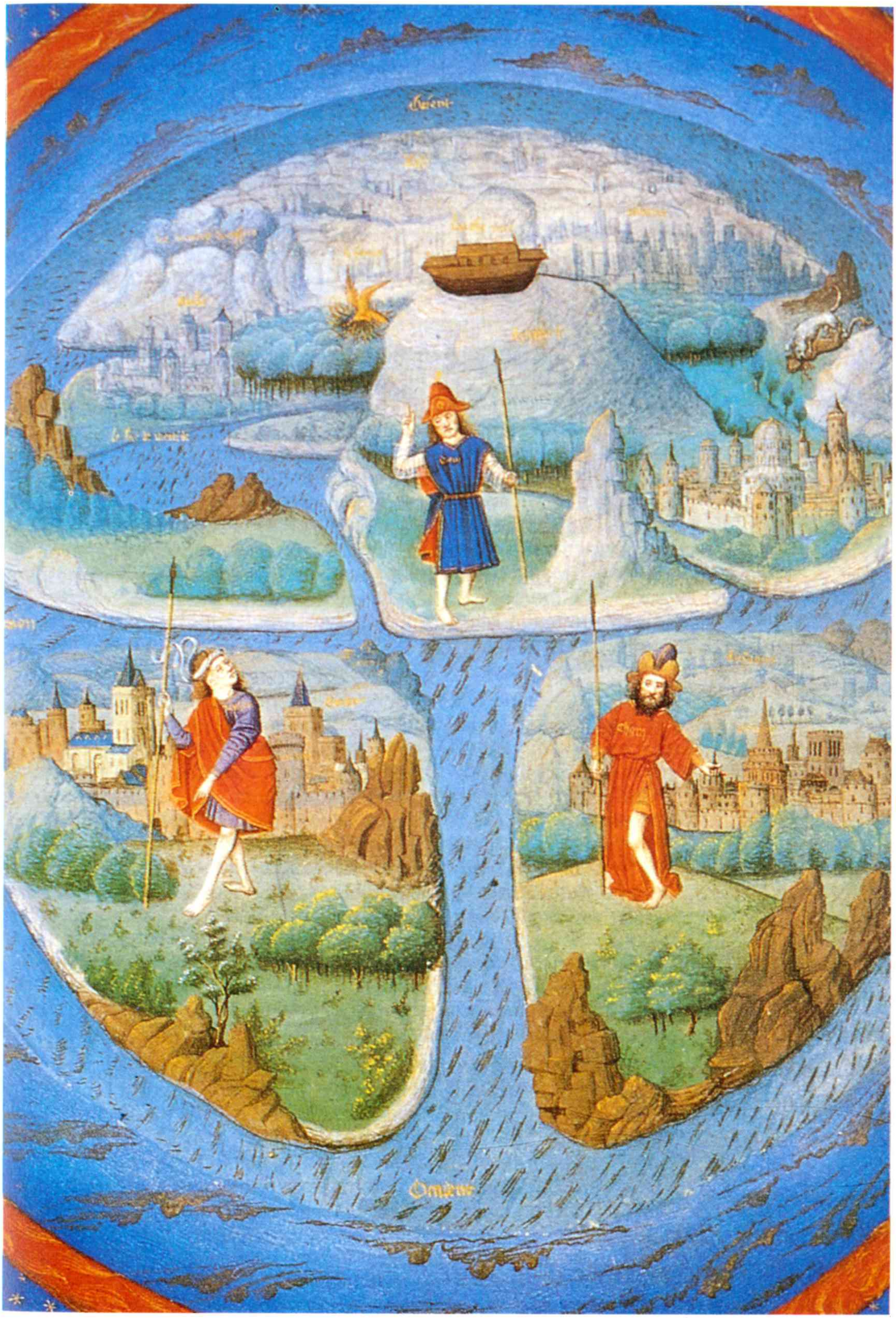
Poco tiempo después del primer contacto es enviado a Lille, donde vivirá algún tiempo. Se le sigue pagando su salario, aunque las cantidades correspondientes a 1427 se le abonen con retraso, y entre 1428 y 1431 no tengamos esa constancia, por haber desaparecido las cuentas de la cancillería ducal. Desde que en 1433 se organizan las finanzas y administración de la casa que sirve se le pagará mucho más y de otra forma. En estas cuentas jamás se habla de obra alguna encargada. De su actividad no artística tenemos noticias por otros conductos. En 1426 recibió una gratificación muy sustanciosa (97 libras) por cierto viaje secreto hecho a indicación del duque. Estas cantidades se acrecientan con otros viajes posteriores a lugares que no se especifican.

La *Fleur des Histoires*, por Jean Mansel, Bruselas, Biblioteca Real

Se sospecha que debió formar parte de la embajada enviada a Valencia para tratar de la negociación de un posible matrimonio de Felipe con una sobrina de Alfonso V de Aragón, Isabel de Urgel, hija del conde de tal titulación. No se llegó a resultados positivos satisfactorios y la embajada regresó en 1427. Cuando se analiza la presencia de plantas y frutos mediterráneos en la zona de la *Adoración del Cordero*, del *Políptico* de Gante, retratados con la precisión de un naturalista por Jan, se supone que tal exhibición sólo era posible en el caso de que hubiera tomado apuntes del natural en ese hipotético viaje. No es estrictamente necesario, porque hubo uno segundo y entonces formó parte de la delegación enviada. El 18 de octubre de ese año la villa de Tournai ofrecía a *Johannes peintre* un vino de honor. Se supone que es Jan van Eyck. Robert Campin estaría presente y, si no se conocían personalmente, entonces debieron hacerlo. Tal vez regresaba de España. Volverá en misión oficial al año siguiente.

Viaje a Portugal y España

En 1428 una nueva e importante delegación presidida por el señor de Roubais se dirigía secretamente a Portugal para negociar otro matrimonio posible. El duque pretendía enlazar con la casa gobernan-



te desde poco antes en Portugal, casándose con la hija del rey Juan, que se llamaba Isabel. Dos meses duró el viaje de ida hecho por mar. En diciembre de 1428 estaban en Lisboa. Tres semanas después eran recibidos por el monarca en Avis. No hay duda que Van Eyck forma parte de la amplia comitiva, porque *los dichos embajadores hicieron pintar bien a lo vivo la figura de mi dicha señora, la infanta Isabel, a un maestro llamado Jan van Eyck, valet de cámara de mi dicho señor de Borgoña y excelente maestro en el arte de la pintura (los dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyk, varlet de chambre de mon dit seigneur de bourgoigne et excellent maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de ma dite dame, l'infante Elizabeth)*, comenta la detallada crónica escrita para conmemorar tal acontecimiento.

Respecto a la rapidez o lentitud con que debían trabajar estos maestros del detalle y la minuciosidad conviene saber que menos de un mes más tarde dos delegaciones partieron cada una con un retrato de la infanta camino de Flandes, para que el duque supiera cómo era. En veinticinco o veintiocho días Jan van Eyck había hecho ambos retratos, lo que indica que apenas si le ocupó dos semanas cada uno. Naturalmente hay que suponer que nada habría en ellos de la complejidad simbólica de los definitivos que veremos más adelante y se limitarían a ser dos cabezas que reflejaran fielmente los rasgos de la princesa, pero de todos modos indica que se podía trabajar con mayor rapidez del que aparentan las obras. Desgraciadamente, no se ha conservado ninguno de los dos, a pesar de que las preocupaciones puestas para que alguno llegara a la mayor brevedad a manos del futuro esposo y la respuesta positiva que se traduce en boda indica que los retratos debieron llegar y se conservaron en la corte.

En veinticinco o veintiocho días Jan había hecho ambos retratos

Mientras se esperaba la vuelta de los correos, la embajada comenzó un largo viaje por la Península, comenzando con la peregrinación preceptiva a Compostela, yendo luego hasta Valladolid para entrevistarse con el rey Juan de Castilla y León, y acercándose por fin hasta el reino nazarí de Granada, después de hacer otra visita de camino. Es de suponer que el pintor siguió a la embajada, terminada su labor. En Lisboa sus facultades profesionales fueron comprobadas por la corona, pero no debieron dejar huella alguna. Nuno Gonçalves, el gran pintor portugués, sería un niño entonces. Es casi imposible que esas habilidades fueran comprobadas en los reinos de la corona castellana, como tampoco debieron darse a conocer en la de Aragón, en el hipotético viaje anterior. Supo más Van Eyck de los reinos hispanos, que los reinos hispanos de él.

En junio volvía a repetirse el encuentro en Cintra para concluir las condiciones de la boda. A partir de entonces todo siguió su curso favorable, iniciándose el viaje de vuelta, en el que se consumió tiempo como en el anterior. Se supone que el pintor intervendría en la organización de los actos que rodearon la boda. El final de todo se dio el 10 de junio de 1430, cuando Felipe el Bueno creó la Orden del Toisón de Oro, para que quedara memoria del acontecimiento.

¿Habrá vuelto a retratar Van Eyck a la nueva duquesa? ¿Habrá hecho lo propio con su señor, el duque? Nada se conserva. Circulan algunos retratos algo posteriores que copian originales del siglo XV, pero el que parece más oficial entre los correspondientes de Felipe está tomado de uno primero de Roger van der Weyden. De un retrato doble que está en el Museo de Bellas Artes de Gante, procedente de la aba-

día de San Pedro el Grande, bastante posterior, podría verse en el femenino el recuerdo de un original eyckiano. Pero, en realidad, todas son suposiciones. Conviene recordar que Isabel tenía treinta y dos años cuando la retrató Van Eyck, edad elevada para la época, por lo que resulta muy dudoso que algunas copias que presentan casi a una adolescente tengan algo que ver con la que debió ser veraz efigie de Van Eyck. Hasta ahora, el retrato que se ha considerado que la representa, nos la muestra en su edad madura y fue probablemente obra de Van der Weyden, hecha después de la muerte de Van Eyck. No se conserva el original sino una copia de bastante calidad, aunque se han señalado sus defectos, hecha cerca de 1500, al que se añadió con posterioridad un letrero donde se identificaba con la Sibila Pérsica, siguiendo en esto una costumbre de entonces de crear ciclos con todas esas figuras proféticas. Desde luego no se puede decir que sea una mujer hermosa o que conserve rasgos indicativos de que lo hubiera sido. Sin embargo, produce la impresión de que en modo alguno fuera un ser vulgar y esto lo comprueban las noticias que sobre ella tenemos.

Las relaciones con su esposo no fueron especialmente felices, habida cuenta del carácter de aquél y del gusto inagotable por las aventuras extramatrimoniales que hizo que cubriera el país de hijos naturales. Atendió Isabel a asuntos de cariz político en los que intervino con seguridad y firmeza, cuidó muy especialmente la educación de su hijo Carlos, el futuro duque, y fue mujer piadosa. Sin embargo, no se le conocen aficiones artísticas especiales, por lo que seguramente las relaciones con su pintor debieron ser más superficiales y ocasionales que las de su marido, que lo apreciaba profesionalmente y siempre confió en él para misiones desconocidas. Una de ellas se relaciona con otra obra perdida: el mapamundi.

La embajada comenzó un largo viaje por la Península, empezando por Compostela

El mapamundi

Jan debió casarse hacia 1430-1431 y en 1432 compró una casa en Brujas donde residirá hasta su muerte. Nuevas misiones le ocupan estos años por orden del duque. Está en Hesdin (1431-1432), en Lille (1434), entre 1435 y 1436 realiza unos viajes a tierras lejanas y extrañas en misión secreta, de la cual se indica que nada hay que señalar públicamente en los pagos extraordinarios que se le hacen a consecuencia de ello. Se ha supuesto que pudiera hacer un viaje a Palestina o, en todo caso, a Oriente. El duque nunca abandonó la idea de organizar una cruzada a Tierra Santa, como comentaba con el caballero Tafur *(dando a entender el grant desseo que tenía de fazer la conquista de Jerusalem)* y quizás la misión estuvo relacionada con ello. Lo cierto es que se ha insistido sobre este asunto, debido a la existencia de una pieza excepcional de la cual vuelve a hablarnos Bartolomeo Facio.

Dice exactamente: *De él* (Van Eyck) *existe una representación circular del mundo, que pintó para Felipe, príncipe de los Belgas, y se estima que en nuestro tiempo no se ha hecho obra más perfecta. Se puede ver no solamente el emplazamiento de los lugares y los continentes, sino además medir la distancia que los separa.* A partir de aquí se han buscado las posibles huellas que tal obra debe haber dejado (Sterling). Se ha querido ver en Van Eyck un espíritu cien-

tífico tomando al pie de la letra la indicación de que se podían medir con exactitud las distancias entre los continentes y las ciudades. Se ha dicho incluso que Van Eyck hizo un mapa preciso para uso de Felipe con vistas a su viaje a Oriente. Se ha relacionado más con cartas del mundo procedentes de ilustres cartógrafos, la mayoría portulanos, destinados a navegantes, que con la labor propia de un artista.

A mi juicio, sin embargo, las cosas deben haber ido de otro modo. Cabe que Van Eyck llegara hasta Bizancio u otro lugar para conocer aquello en nombre del duque, o tal vez su viaje y el mapamundi no tenga nada que ver, pero la pintura hay que situarla en el sitio que seguramente le conviene: la obra de un pintor que, además, intelectualmente responde a una tradición que él ayudará a que perviva vivificándola. Casi de su edad, nacido en 1400, un tal Jean Mansel fue igualmente servidor de los duques, concretamente de Felipe, tuvo algún puesto en la administración, pero era un escritor, tal vez se le pueda llamar historiador, que hacia 1446-1456, por tanto poco después de la muerte de Jan van Eyck, redacta una primera versión de la *Fleur des histoires*, enorme texto de historia universal desde la creación del mundo hasta Carlos VI de Francia, donde utiliza la Biblia, a los historiadores romanos, vidas de santos, narraciones épicas, etc. De su primera versión se hace una copia de lujo que hoy conserva la Biblioteca Real de Bruselas (Ms. 9231, fol. 281v.). En uno de los folios correspondientes a la historia sagrada figura un mapamundi redondo, con la distancia de los continentes y en el que se ven pintadas las ciudades, exactamente como se dice que sucedía en el de Van Eyck.

Se ha dicho que Van Eyck hizo un mapa preciso para uso de Felipe con vistas a su viaje a Oriente

Resulta ser una transformación del antiguo mapa isidoriano. Se trataba de una versión tripartita orientada de modo que el norte figura a la izquierda y los restantes puntos cardinales de acuerdo con esta disposición, de modo que a la derecha se encuentra el sur, etc. El mundo es redondo y está rodeado por el mar. Se divide en tres partes, destacando que hay en el centro una larga entrada del mar de abajo arriba, señalando así al Mediterráneo, que divide Europa de Africa. Arriba está el tercer gran continente que es Asia. En ella, en la zona más oriental, o sea, superior, se puede encontrar el paraíso. Antiguamente, muchos mapas se construyeron a partir de este esquema. Entre ellos, por ejemplo, los de los Beatos, aquellos códices españoles que son los *Comentarios al Apocalipsis*, hechos por Beato de Liébana, que se ilustraron repetidamente durante los siglos X a inicios del XIII. Se habla en ellos de la predicación de los apóstoles por toda la tierra e inmediatamente se ve un mapa suyo. Todo está muy detallado, abundan las identificaciones de lugares, puede representarse el templo de Jerusalén, se menciona el lugar donde vive la mítica Ave Fénix, etc. Más adelante, en diversos mapas europeos (Hereford) se retoma la idea, aumentando el número de menciones de lugares y dando imagen de alguno o de las gentes que lo pueblan. Luego, todo se hace algo más confuso, porque es difícil encontrar esas divisiones continentales, mientras se multiplican los detalles pintorescos, como en el enorme mapa de Ebstorf, destruido en 1943, pero conocido por copias y reproducciones.

El llamado Maestro de Mansel, miniaturista flamenco del segundo tercio del siglo XV, ha vuelto al mapa isidoriano, pero lo ha querido representar de acuerdo a los nuevos tiempos, como si se viera desde lo alto.

El mundo se ha dividido entre los hijos de Noé. A Jafet le ha corres-

pondido Europa, mientras Cam está sobre Africa y por encima de ellos Sem se apoya en tierra de Asia. En cada continente se ven ciudades que poseen edificios trazados con bastante detalle. Casi podemos asegurar que a la derecha de Cam está Jerusalén, ciudad amurallada, como se ve en otras representaciones ya tardías. En medio se encuentra el templo de Salomón, trasunto del Santuario de la Roca islámico, pero que siempre se identificó así, como edificio de planta centralizada, pese a la incongruencia que suponía. En el centro de Asia se eleva el altísimo monte Ararat, en cuya cumbre está depositada el Arca de Noé. A su izquierda, se distingue el Ave Fénix, citada en los mapas isidorianos e indicado el lugar en que vive, por ejemplo, en el *Beato de Fernando I.*

Estamos ante una pequeña, hermosa y detallada miniatura. Si tratamos de trasladar esto a una tabla de ciertas dimensiones, como dos metros, y pensamos en un artista con la técnica portentosa de Jan van Eyck, comprenderemos que pudo hacer un mapamundi tremendamente detallado, donde Jerusalén se viera perfectamente, se distinguiera Constantinopla o se representara idealmente la desaparecida Babilonia. Donde no faltara Roma, París y alguna ciudad de los Países Bajos. Si hubiera seguido la idea tripartita que se ve luego en Mansel, habría separado por el mar a Asia de Europa y Africa, y a estas dos entre sí. Por eso tendría sentido decir que se podía medir la distancia entre continentes.

Jan hizo un mapa donde puso toda su técnica excepcional, causando el asombro de todos

Más tardío y confuso es otro mapamundi también en un Jean Mansel, *La Fleur des Histoires* (Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9260, fol. 2), donde, a cambio, se multiplica el número de edificios representados y se identifica al menos Jerusalén y Roma. A mi juicio este segundo mapa está más lejos de Van Eyck que el otro. Otros varios se encuentran en diversos manuscritos (Sterling), aunque reflejan ya muy poco del modelo. Lo destacado es que ecos de este antiguo mapa, renovado por el gran pintor, pero sin intenciones cartográficas, aún se encuentran hasta en un tardío *Antifonario de Granada* iluminado por Juan de Cáceres hacia 1514-1524, describiendo el mundo en el que resucitan todos a la llamada de las trompetas del Juicio Final. Pero, como se ha visto, es factible la existencia de tal representación sin que se aluda al fin de los tiempos. Cuando Jan van Eyck hizo su mapamundi a petición del duque, no existió además otro propósito que llevar a cabo una tal representación que, sin ninguna duda, había de causar el asombro de todos, porque pondría toda su técnica excepcional en el detalle al servicio de una obra que sería esencialmente anecdótica, entretenida y curiosa.

Realmente, habiendo estado al servicio de los duques entre 1425 y 1441, trabajando como pintor y como *varlet de chambre*, bien poco queda ni aun de la memoria de las obras que debió llevar a cabo. Añadamos a todo lo dicho que era muy apreciado por su señor, quien con frecuencia le hacía regalos, como cuando nace su primer hijo en 1434 que le entrega plata y organiza las cosas de modo que en la ceremonia del bautismo él mismo esté representado por el señor de Charny. Cuando al año siguiente nazca un nuevo hijo se repetirá el regalo. Incluso pagará el sueldo a su viuda el año de la muerte del pintor. Aún más, cuando su hija Lievine entre en religión en un convento de Maaseyk hacia 1449-1450, recibirá un regalo del duque, cuando hacía casi nueve años que su padre había abandonado el mundo de los vivos, después de una existencia que no se antoja muy larga.

El Políptico del Cordero místico

Pictor Hubertus Eyck maior quo nemo repertus
incepit pondusque Iohannes arte secundus
(frater) perfecit Iodoci Vyd prece fretus
versu sexta mai vos collocat acta tueri

CON esta larga inscripción en verso latino se presenta el *Políptico del Cordero místico* de San Bavón de Gante. El primer autor fue Hubert, de quien se indica que a ningún pintor se conocía que fuera mejor que él. Juan, evidentemente su hermano, que modestamente se califica de segundo en su arte, en homenaje al hermano mayor, culminó la obra emprendida por el otro. Es Joos o Jodocus Vyd quien ayudó, evidentemente pagando, a que todo terminara bien. Ahora la obra se ofrece para que todos la contemplen.

Sabemos que Hubert van Eyck estaba en Gante en 1424 y que en 1426 había muerto. Durante estos dos años debió de trabajar con intensidad en el retablo. ¿Continuó Jan inmediatamente después lo que quedó comenzado o, por el contrario, transcurrió algún tiempo hasta que Joos Vijd se puso en contacto con él y lo comprometió a hacerlo? En definitiva, ante las dudas, lo único razonable es no creer que dedicara la mayor parte de su actividad a esta obra, ni aun que se trasladara a Gante mientras tanto. Lo hemos encontrado viajando por diversos lugares e incluso países. Es en estos años cuando se realiza el problemático viaje con la embajada a Alfonso V y el que realizó seguro a Portugal. Desde antes de la muerte de Hubert estaba al servicio del duque. Por tanto, debió de dedicarse al *Políptico* sólo en momentos en que el exceso de trabajo se lo permitió. ¿Qué parte había realizado Hubert? ¿Llevó las tablas a su taller o trabajó en Gante? ¿Quién hizo el primer encargo? ¿Es posible deslindar la labor de cada uno de los dos pintores? Exactamente, ¿para dónde se pensó inicialmente el conjunto? A estas y a muchas más preguntas han intentado responder la muchedumbre de estudiosos que, como miles de espectadores, se han dejado seducir por la extraordinaria calidad de una de las pinturas más emblemáticas de todos los tiempos, aunque seguramente no es la más avanzada o moderna del segundo de sus autores. Y entre los estudiosos no figuran sólo los historiadores del arte, sino naturalistas o conocedores de la moda, químicos, etcétera.

Lo cierto es que prácticamente la única información que poseemos la proporciona el *Políptico* y todo lo demás es complementario. No hay fechas en la inscripción, pero por otra parte conocemos el momento de la muerte de Hubert y la fecha en que la obra se terminó. Pero sólo un minucioso análisis estilístico y el uso de la química han ayudado a separar, y aún así con dudas, la labor de cada pintor. Al-



Imagen de María coronada por doce estrellas en un detalle del *Político del Cordero místico*, 1432, Gante

gún autor ha pretendido que originalmente el encargo hecho a Hubert se debió a la voluntad de los poderes públicos de la ciudad, mientras después de su muerte la continuación la paga Joos Vyd. ¿Es verdad? No poseemos datos fiables para adelantar una respuesta. También se ha sugerido que sólo la zona central abierta, esto es, la Maiestas con la Virgen y Juan, arriba, tal vez los ángeles músicos, más la adoración del Cordero y alguna de las tablas laterales, figuraban en el programa inicial y todo lo demás se debe a la intervención de Jan ya en contacto con Vijd. Se ha hablado de que existen elementos iconográficos incoherentes (Panofsky), debido al cambio de orientación sufrido entre el primer programa imaginado y el definitivo que hoy vemos. Hay diferencia de tamaño de las tablas centrales respecto a las laterales determinando que el cierre no se haga sin dificultades y la razón está en estos cambios sufridos entre el plan original y el definitivo. En todo caso, todos están de acuerdo, estudiosos o no, en que nos encontramos ante una obra extraordinaria, de dimensiones muy considerables, que alcanza los 350 × 223 cm con los laterales cerrados y 350 × 461 cuando se presenta en su máxima extensión, pintado cada fragmento con el mismo cuidado que si se hiciera sobre el folio de un libro de pergamino.

La familia Vijd

Joos o Jodocus Vyd o Vijd y su esposa, Isabel Borluut, tomaron la decisión de poseer una capilla propia en la que entonces era la iglesia parroquial de San Juan Bautista, luego catedral de San Bavón, que se estaba levantando a principios del siglo XV. Pagaron la construcción de una de las capillas situadas en el deambulatorio, la primera del lado sur, además del tramo inmediato de dicho deambulatorio, como consta por la presencia de las armas de ambos en la clave de bóveda del mismo. Luego debieron encargar la pintura, mientras se comprometían a poner los medios con que dotar la capilla para su buen funcionamiento. Se dirían misas por sus almas y las de sus antepasados, porque no tuvieron hijos. ¿Cómo es posible que la más grande y quizá importante de las obras que realizará no sólo Hubert, sino Jan, sea el encargo de tal personaje, cuando el segundo trabajó para los duques de Borgoña, para el canciller Rolin o el cardenal Albergati, entre otros? Alguna razón debía tener el matrimonio para ello.

El poseía el título de señor de Pamele, junto a otros puestos menores en el gobierno de la ciudad. Pero aspiraba a ser nombrado burgomaestre de Gante desde hacía muchos años. ¿Fue esa aspiración la que le llevó al encargo y por eso se invitaba a todos a que la contemplaran? Lo cierto es que accedió a tan ansiado cargo al año siguiente de que se terminara el retablo (Châtelet). También se ha dicho que al incluir a su padre en las intenciones de las misas trataba de expiar una culpa real o falsa de éste, que afectaba en todo caso a su buen nombre. Nicolás Vijd había servido a Luis de Male y luego tuvo problemas con el duque Felipe el Atrevido. Los cambios que sufrió el país a raíz de la extinción de los condes de Flandes y la toma de poder por los duques de Borgoña, generaron situaciones personales incómodas en lo que afecta a vinculaciones de vasallaje, amistad o dependencia,



El Todopoderoso entre la Virgen y San Juan Bautista en un detalle del *Políptico del Cordero místico*, Gante, iglesia de San Bavón

y en ellas se vio envuelto Nicolás Vijd. Su hijo, como Enrico Scrovegni en Padua con Giotto, quiso que la fama de su padre le fuera devuelta embarcándose en una obra de tal empuje (Dhanens).

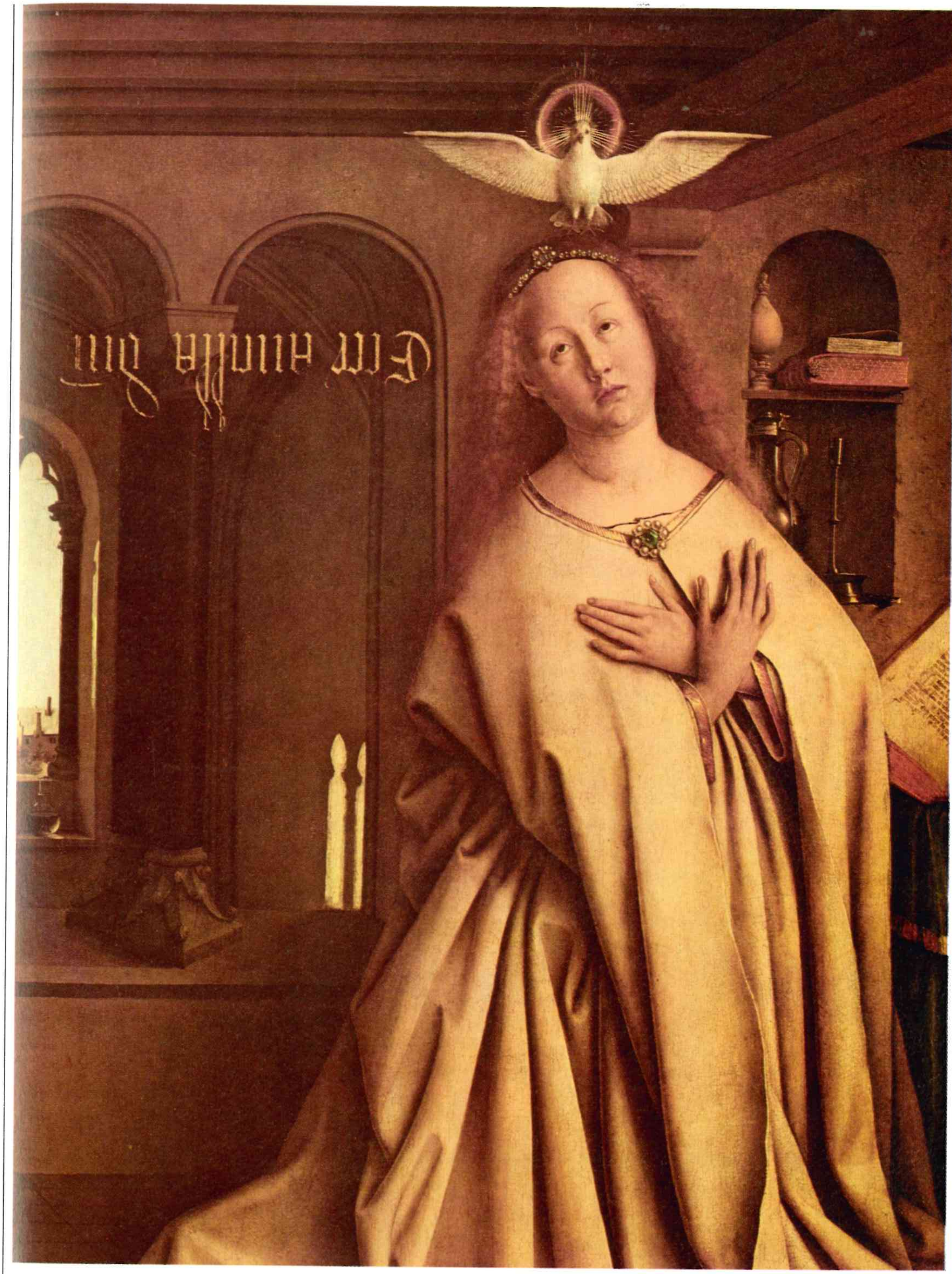
Ambas hipótesis coinciden en tratar de explicar un hecho que se sale de lo normal. Más razonable parece la primera, sabiendo además los resultados obtenidos. La estrecha colaboración que parece establecida entre ambos cónyuges y el nivel de igualdad en que se encuentran siempre, desde el momento en que colocan las armas de ambos en la clave de bóveda, hasta el de hacerse retratar del mismo modo, enfrentados en los extremos de la zona baja exterior, apuntan hacia un protagonismo de la mujer por razones que se nos escapan, pero que podrían suponer un *status* familiar de ella tan elevado o más que el de su marido, o una intervención personal en el proceso más intensa de lo que era común por entonces.

Aunque siempre se menciona al Cordero místico al hablar del título, no es el protagonista absoluto. Al abrirse los laterales se pone de manifiesto la rotunda división en dos pisos. El superior lo centra la imagen solemne y entronizada de Dios majestad, cubierta su cabeza con una tiara papal y bendiciendo con su diestra, mientras a ambos lados están María y san Juan Bautista. Es lo que en Oriente se conoce como la *deesis* en la que María y Juan son intercesores ante Cristo juez y en Occidente forman parte del Juicio Final, aunque comúnmente se sustituye al Bautista por el Evangelista.

La figura divina está bastante repintada, por lo que habrá que creer que en origen fue concebida por Hubert y luego transformada por su hermano. En general se considera que las tres imágenes se deben en



El ángel Gabriel en un detalle del *Políptico del Cordero místico*, Gante, iglesia de San Bavón



La Virgen. Detalle del *Políptico del Cordero místico*, Gante, iglesia de San Bavón

buena parte a Hubert y sólo fueron modificadas por Jan. Cierto aspecto de solemne icono y la sustitución de un fondo paisajístico por otro de oro y con una tela rica sobre la que destacan todos, son otras tantas razones que se suelen citar en apoyo de la hipótesis. Aunque resultan válidas hasta cierto punto y a ellas se podría añadir que, siendo figuras capitales del programa, es probable que haya comenzado a trabajar por ellas, hay que tener en cuenta que la colocación de la tela del fondo y la falta de paisaje habrían sido seguramente impuestas a Jan, si hubiera sido el autor, porque el asunto lo exigía.

Aunque no se conserva la cornisa superior y con ella seguramente algunas inscripciones, éstas no faltan en otras partes. En las arquivoltas, sobre la cabeza del Padre, se leen algunas y son alabanzas al poder de Dios, pero también a su bondad y dulzura. En el escalón bajo el trono, se dice que la vida eterna irradia de su cabeza y una perenne juventud se manifiesta en su rostro. En diversas zonas de las vestiduras hay letras y palabras, a veces sin sentido, aunque también se distingue el término *sabaoth*, apelativo suyo en el Antiguo Testamento y la frase *rey de reyes, señor de señores* de la que san Agustín decía que con esa expresión no se nombraba, ni al Padre, ni al Hijo, ni al Espíritu Santo, sino el Todopoderoso, la misma Trinidad (Panofsky). Esta sería la intención primera. Al añadir la paloma del Espíritu en la tabla baja, donde ya estaba situado el Cordero, se cambió el significado, de modo que se puede entender como Dios Padre.

Angeles músicos en un detalle del *Políptico del Cordero místico*

La Virgen lee con atención en un libro abierto. Lleva una corona donde con la pedrería alternan los lirios y las rosas, símbolo de su pureza y hermosura. La inscripción *(hec est speciosior sole...)* afirma que *ella es más bella que el sol y que toda la armada de las estrellas; comparada a la luz se la ha encontrado superior. Es verdaderamente el reflejo de la luz eterna y un espejo sin mácula de Dios.* Las frases que proceden del Antiguo Testamento serán de nuevo utilizadas por Jan van Eyck. Ninguna mención a su carácter de intercesora. Otro tanto cabe decir del Bautista. También se vuelve al centro, mientras sostiene un libro abierto en una mano y señala a Dios con la otra. La inscripción explica: *He aquí Juan el Bautista, más grande que el hombre, parejo a los ángeles, resumen de la ley, simiente del Evangelio, voz de los apóstoles, silencio de los profetas, lámpara del mundo, testigo del Señor.* Es de acuerdo con la última frase por lo que señala a la Majestad divina.

Pese a que el grupo constituye la zona más conservadora de toda la pintura no dejó de causar fuerte impresión hasta el siglo XVI y se solicitaron copias. Gossaert hizo una que se conserva en el museo del Prado, simplificando todo y limitándose a los bustos. En Lerma, muy posteriormente, se volvió a copiar.

El realismo de la representación

Ya en los laterales están dos soberbios grupos angélicos, los que cantan y los que tocan instrumentos músicos, como oportunamente señalan las correspondientes inscripciones parcialmente borrosas. Parece que han sufrido diversos repintes, no ya de Jan van Eyck, que podría ser su principal autor, sino de restauradores bastante posteriores. Contra la idea de unos músicos tópicos reflejan lo que debía cons-



Vista general del *Políptico del Cordero místico*, Gante, iglesia de San Bavón





tituir una capilla musical de esta época dorada de la música flamenca y nórdica. Autores antiguos han llegado a señalar en qué momento exacto del canto se encontraban estos ángeles expresivos. Confirman lo que se sabe de ciertas composiciones polifónicas extremadamente complejas, donde algunas voces las hacen los instrumentos. Jan o Hubert han dejado espléndidas imágenes de instrumentos musicales y de muebles. El atril que utilizan los cantores tiene talladas unas soberbias figuras de profetas y un san Miguel venciendo al dragón. Probablemente, no sea un simple motivo ornamental, sino que hubo voluntad de integrarlo en el programa en el que se destacaban diversos rasgos referidos al Juicio Final.

Las magníficas figuras de Adán y Eva han causado siempre profunda impresión, hasta el punto de que en alguna ocasión se alabaron por encima de cualquier otro fragmento del retablo. Incluso hubo un tiempo en el que se le llegó a llamar retablo de *Adán y Eva.* Casi todos los autores las consideran obra exclusiva de Jan, incluso un añadido en la ampliación del más limitado programa iconográfico primitivo. En vez de destacar sus cuerpos desnudos sobre un fondo dorado, se ha creado una especie de nicho, con un oscuro sombreado, que les hace resaltar de una forma fuertemente plástica, sin que se confundan con esculturas. Por el contrario, la fuerte carnación con ese otro elemento volumétrico les confiere una extraordinaria corporeidad.

El atril que utilizan los cantores tiene talladas unas soberbias figuras de profetas

Difícilmente se podría encontrar algo que contrastara más vivamente con lo que por esos años estaban haciendo los pintores italianos. En vez de las formas proporcionadas, donde lo anatómico se ha estudiado cuidadosamente a fin de crear cuerpos atléticos y bellos, dentro de una tendencia idealizadora, dos figuras tomadas de la realidad, con cuerpos comunes, no muy grandes de talla, anatómicamente bien estudiados, pero sin deseo de mejorarlos. Eva sobre todo destaca por las deformaciones del grueso vientre, resultado del modo de vestir de entonces. Su cabeza tampoco es bella, incluso se diría que resulta muy vulgar. Aunque cubren parte de su desnudez no se disimula ni el vello púbico, olvidado en Italia aun en las pinturas en que los genitales femeninos se exhibían sin velo alguno. La obligación de respetar los convencionalismos de los iconos de Dios, María y Juan, o la idealización de los rostros angélicos, no permitían a los Van Eyck, sobre todo a Jan, expresarse con tanta libertad como aquí. Son un hombre y una mujer desvestidos que representan el papel de Adán y Eva. Y no digo esto simplemente para resaltar ese realismo extremo, sino recordando que entonces en numerosas fiestas de casi toda Europa, se organizaban grandes procesiones o cabalgatas donde el papel de Adán y Eva lo representaban un hombre y una mujer que iban tan desnudos como los que pintó Van Eyck.

La semicubierta desnudez y la manzana que sostiene Eva indican que estamos después de la caída. Sobre los nichos figurados hay otros personajes menores con dos escenas a la grisalla, para provocar la sensación de que se trata de esculturas, en los que se ve la ofrenda de Caín y Abel y la muerte de éste a manos de aquél. No creo que se pretendiera especialmente recordar que ambas escenas prefiguran otras del Nuevo Testamento, sino más bien que estamos reiterando aspectos del mundo negativo que sigue a la falta original. La inscripción de Adán indicaba que él nos precipitó en la muerte y por el estilo es la frase de Eva.

Es mucho más evidente el carácter unitario de la zona inferior. Se trata de *Todos los Santos* que adoran al Cordero místico, divididos en diversos grupos, todos identificados. El principal texto que está detrás proviene del Apocalipsis: *Vi una gran muchedumbre, que ninguno podía contar, de todas las gentes y tribus y pueblos y lenguas, que estaban ante el trono y delante del Cordero, cubiertos de vestiduras blancas y palmas en sus manos* (VII, 9). Además, *todos los ángeles estaban en pie alrededor del trono, de los ancianos y de los animales.* Esta visión maiestática llegó a usarse en la fiesta de Todos los Santos. Mientras que durante varios siglos se representó al Cordero y, si acaso, al trono, mientras los elegidos se disponían en filas, sin que se diferenciaran unos de otros, a partir de una fecha avanzada comenzaron a diferenciarse esos grupos, tal vez, según Panofsky, por influencia de los manuscritos ilustrados de la Ciudad de Dios de san Agustín.

La gran tabla tiene unas proporciones que nunca volverán a encontrarse en obras futuras de Jan van Eyck: 134,3 cm de altura, por 237,6 cm de anchura. Por tanto una forma apaisada donde la base es casi doble que la altura. En ella está el tema capital, siendo los laterales mero complemento, tal vez ni aún pensado en el proyecto inicial de Hubert. Existió probablemente el deseo de establecer un eje vertical compositivo e iconográfico que pasa arriba por la Maiestas, y abajo por el Cordero sobre el trono-altar y la fuente de vida. Más adelante, en abierta contradicción con el plan primitivo, se integró en el eje la imagen de la paloma del Espíritu Santo, de tal modo que si el Todopoderoso, como dijimos, fue Dios Padre, la paloma representó al citado Espíritu y en el Cordero se vio a Jesús sacrificado y redentor. Desde esta perspectiva estaba más justificada la presencia de Adán y Eva en abierto contraste con la imagen salvadora del Cordero.

La semicubierta desnudez y la manzana que sostiene Eva indican que estamos después de la caída

Una vez más, con el fin de ofrecer un panorama vasto que permitiera un amplio despliegue de figuras se eligió un punto de vista alto. Si tenemos en cuenta que no es la primera vez que una construcción de esta clase se vincula a obras que se han atribuido a Hubert o a la primera época de la vida de Jan, habrá que reflexionar sobre ello como sistema representativo de ambos hermanos, cuando no dominaban aún los resortes de una construcción espacial menos forzada. No obstante, se adivinan pequeños errores de cálculo, explicables dado el carácter experimental de la construcción, donde no existe un lenguaje geométrico planificado y lógico, como entonces se está ensayando en Italia. En una primera valoración se diría que son independientes entre sí por una parte los grupos de personas y objetos, por otra, el paisaje. Se insertan en él con variada fortuna, de modo que mientras resultan convincentes los grupos del primer término, parece que no se ha alejado suficientemente el grupo del altar con el Cordero y los ángeles para ser tan pequeños. Estas desigualdades proporcionales se repiten en los grupos de vírgenes y confesores del fondo, demasiado grandes en relación a la arboleda de la que salen. Es muy posible que estemos ante una creación de Hubert en la que interviene luego Jan.

El delicioso paisaje está entre el *locus amoenus*, el lugar ideal, prado lleno de árboles, frutos y flores, absolutamente convencional, tal como se describe en los textos y se pinta en el siglo XIV, y el paisaje inventado en el taller, desde luego, pero muy convincente visualmente. En algunas muestras avanzadas de esa imagen del *locus* si todo tiene aire de escenario, las flores y las plantas se pintan con delicado



Joos Vijd, donante del *Políptico*, y San Juan Bautista (detalle del *Políptico del Cordero místico)*



San Juan Evangelista y Elisabeth Borluut, esposa de Joos Vijd (detalle del *Políptico del Cordero místico)*

detalle, resultando ser verdaderos *retratos*. En el Políptico esto se ha llevado al extremo, como cabía suponer dados los autores. Se han analizado las plantas y los frutales y se ha visto que existen bastantes que son ajenas al norte y, sin embargo, frecuentes en tierras mediterráneas, por lo que se sugiere que fueron pintadas por Jan a raíz de su hipotético viaje a Valencia o, con seguridad, después del que hizo por la Península y le llevó hasta el reino de Granada.

El Cordero está en pie sobre un altar con telas rojas. De su costado brota un chorro de sangre que se recoge en un cáliz, de modo que así queda clarificada su función en el ciclo. Pero un crecido número de elementos viene a completarla. En la zona superior del frente una inscripción repite el famoso texto de san Juan: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Más abajo, a la izquierda y derecha, nuevos textos: *Ihessus via* y *Vita veritas*. Doce ángeles están en torno al altar que es también el trono. Los cuatro del fondo son portadores de lo que entonces se conoce como *arma Christi*, armas de Cristo, que son los signos de la pasión: columna a la que fue atado, lanza que le traspasó el corazón, cruz en que fue crucificado, corona de espinas, esponja con la que se humedecieron sus labios, clavos, etc. Es frecuente encontrarlos en escenas de Juicio, pero pueden alcanzar vida independiente. Los dos ángeles primeros son turiferarios, mueven con violencia los incensarios que le corresponden como Dios.

Bastantes plantas y flores del Políptico *son mediterráneas y no del norte de Europa*

La Fuente de la Vida

Más abajo, ópticamente relacionada con el Cordero, está la Fuente de la Vida. Una nueva inscripción lo indica: *Hic est fons aquae vitae procedens de sede Dei et Agni*. Proviene del final de Apocalipsis (XXII, 1), como en general toda la idea. Este símbolo eucarístico en el que se cambia la idea del río apocalíptico por la fuente, está presente siempre en el arte religioso de fines de la Edad Media, quizá más en el norte que en el sur, con variantes múltiples. Aquí hay un pequeño estanque con un vástago de metal que culmina en un ángel, mientras a dos niveles surgen los caños de agua que se vierten en él. Debajo, se ha hecho una pequeña abertura, de modo que el agua se desparrame, pero es enseguida reconducida a un pequeño canalillo que sigue hasta el límite de la pintura.

Son importantes los personajes que rodean la Fuente de la Vida. Los que visten mantos claros, a la derecha, que están en su mayoría arrodillados, son los apóstoles canónicos, a los que se ha añadido san Pablo. Los que se encuentran en el lado contrario en actitud similar son los profetas. No se debe olvidar que algunas tradiciones veían en los veinticuatro ancianos apocalípticos una mención a los doce apóstoles y los doce profetas. Tras los primeros, una muchedumbre de eclesiásticos, encabezados por papas que serían los obispos y confesores. Se distingue delante a san Esteban, protomártir y presbítero, con las piedras de su martirio, así como a su lado san Livino, patrón de Gante, con las tenazas con las que le arrancaron la lengua. Junto a los profetas, los patriarcas y otros miembros de la sinagoga, a los que se han añadido personajes no cristianos, pero que han sido muy valorados en la Edad Media. Por ejemplo, el anciano barbudo con manto blanco que lleva corona de laurel sería Virgilio, el poeta romano.

Tras él, por otra parte, podría encontrarse el rey David, o, delante, Noé con la rama traída por la paloma después del diluvio. No se trata exactamente de contrastar iglesia y sinagoga, asunto favorito en tantas ocasiones a partir al menos del siglo XII y que veremos en la *Fuente de la Vida* del Museo del Prado, sino que los fines son integradores en esencia. Tan positivo es un grupo como el otro. Si los profetas leen con afán en los libros abiertos es porque están tratando de desvelar el futuro que se hará claro con la llegada de Jesucristo.

Más atrás salen de la espesura grupos de mártires, a la izquierda, y de vírgenes, a la derecha. Entre estas últimas se distinguen por sus atributos, Inés, Bárbara, Dorotea y Ursula. Lo demás es ese paisaje inmenso, verde por completo, lleno de plantas y frutos, *locus amoenus*, jardín del paraíso. Las suaves colinas semiocultan las ciudades del fondo. Como en otras ocasiones, se ha buscado identificar las tales ciudades y se ha creído distinguir aquí una torre de Utrecht, allá un supuesto San Bavón, etc. De nuevo hay que recordar que estos artistas no quisieron representar ninguna ciudad en concreto, sino ciudades en general y que sus edificios se pueden asemejar más o menos a este o a aquél, pero no se hicieron por lo general con ese propósito.

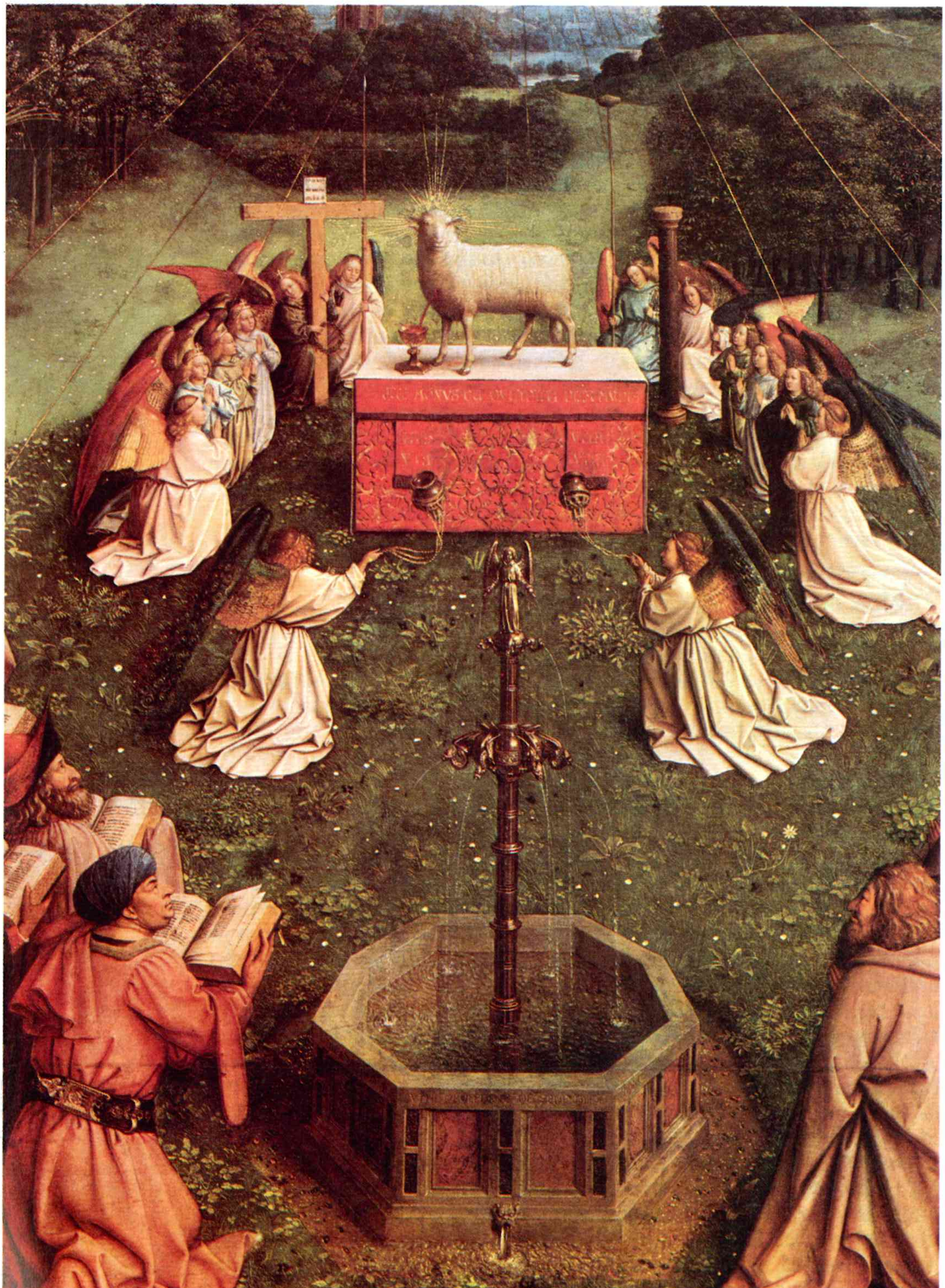
Tablas laterales

Más atrás salen de la espesura grupos de mártires, a la izquierda, y de vírgenes, a la derecha

Tal vez aquí acaba el programa original de la parte baja. Pero se le añadieron las tablas laterales y se completó el mundo de todos los santos. No eran necesarios, ni hacían más transparentes los significados, pero son cuatro obras maestras. Habría que decir tres, porque la que representa a los jueces es una copia colocada a raíz del robo de 1934. A la derecha se identifican con letrero los ermitaños y los peregrinos. Un análisis del primer grupo demuestra que cuando estaba parcialmente terminado se removió la pintura en la zona vegetal y se representaron especies del sur, por lo que se ha interpretado que el propio Jan había comenzado a pintarla, pero hubo de suspender el trabajo debido al viaje a Portugal. A la vuelta, con ese material renovado terminó la tabla. Los ermitaños visten con ropas muy similares y la mayoría son hombres, destacándose en primer término san Antonio abad con el característico bastón. Detrás asoman dos mujeres, una de las cuales es sin duda Magdalena, por el tarro de perfumes que porta, mientras es de suponer que la otra sea María Egipciaca.

En el otro grupo destaca la figura gigantesca de san Cristóbal, vestido con un enorme manto rojo, mancha de color que contrasta en relación a los tonos cromáticos de ambas tablas laterales. Prueba de la identificación que seguía existiendo entre un peregrino y Santiago es la familiar imagen del apóstol representando a todos los que acudían a su santuario. Es una época en la que esta imagen era muy común en la escultura de madera flamenca y nórdica. Es posible que se haya querido contrastar el paraje ameno del centro con este terreno algo seco en primer término y con algunas masas rocosas adecuadas a los lugares ásperos que se entiende habitaban los ermitaños.

Las laterales de la izquierda están ocupadas por los caballeros y los jueces justos. Los primeros son los *Christi milites*, los soldados de Cristo, tan frecuentes en el arte medieval, aunque el nombre se aplique a todos los que dan testimonio de Jesús, sea con la espada, como



El Cordero místico y
la Fuente de la Vida en un detalle
del *Políptico*



Imagen del Todopoderoso en un detalle del *Políptico del Cordero místico*

san Jorge, u ofreciendo su sangre, como algunos mártires. Se ha tenido en cuenta el modo de componer el lado contrario, por lo que el suelo es árido también y tras los protagonistas se encuentran las mismas masas rocosas.

Contra lo razonable, algunos quisieron ver entre los caballeros a personajes contemporáneos de los pintores, como ocurre en cuanto se encuentran personajes sagrados con rostros de rasgos personalizados. Hay que pensar en que se trata simplemente de san Jorge y de los santos caballeros más frecuentes en el arte medieval, pero sólo en los casos en que la pintura se produce en circunstancias especiales, el artista reproduce la fisonomía de algún contemporáneo suyo. Cabría que la cabeza de perfil que se ve al fondo fuera la de Carlomagno, similar a otros retratos suyos idealizados, porque se había rodeado al antiguo emperador de un halo santo e incluso se le veneraba como beato en algunos lugares. Los reyes franceses de la casa Valois entonces reinante se decían descendientes de él, aunque no lo fueran en realidad. En las *Bellas Horas de Jean de Berry* (Nueva York, Museo Cloisters) se le ve entre otros santos (fol. 174), entronizado con manto real, espada, corona-globo sobremontado por una cruz. Su poderosa cabeza se asemeja a la de este personaje del *Políptico.* Se entiende que el rey que está arriba a la izquierda fuera san Luis de Francia. En todo caso, sean o no ciertas tales identificaciones, no queda duda que se trató de representar personajes como ellos. Las aclamaciones que aparecen sobre el escudo de uno de los jinetes del primer término aluden a un Dios guerrero y victorioso.

Los laterales de la izquierda están ocupados por los caballeros y los jueces justos

La noche del 10 al 11 de abril de 1934 era robada la tabla de los jueces íntegros y la de san Juan Bautista. La segunda fue devuelta por los ladrones, para demostrar que estaban en posesión de la otra por la que se pedía un alto rescate. El Gobierno belga no aceptó el chantaje y nunca se volvió a saber nada de la pintura. Lo que hoy se expone es una copia bastante fiel realizada inmediatamente, donde, sin embargo, el copista tuvo la osadía de modificar sutilmente los rasgos de alguno de los jueces con el fin de que asemejara al rey Leopoldo III, entonces reinante. Además de ser la más desafortunada de todas la tablas por haber sido robada, también es aquella en la que más se han fijado los que encuentran retratados personajes de época en todas partes. Se ha creído ver a los mismos pintores, a altos personajes de la nobleza, como los sucesivos duques de Borgoña, etc. Eran, ni más ni menos, que los jueces justos.

La técnica empleada parece haber sido el óleo. Cualquiera de los hermanos podía hacerlo. También es visible que se hizo uso abundante de las veladuras, estas finísimas capas de pintura, situadas sobre un fondo más denso y de color más profundo, que matizan ese color, que permiten que se vea por transparencia, que sobre el color de la carne se distinga una zona más rubicunda, y, sobre todo, que se obtenga el efecto de que la pintura brilla y tiene profundidad real. Será característica de la futura escuela flamenca. Técnicamente es en esto donde con toda evidencia es mayor la distancia que separa lo flamenco del cortesano arte internacional. Si hubiera que encontrar un antecedente de estas formas robustas y de gran volumen, por otra parte, estaría más en la escultura de Claus Sluter que en la pintura de su contemporáneo, el exquisito Melchior Broederlam. El tremendo monumentalismo obtenido por el maestro de Dijon, la corpulencia de las formas, las telas con pliegues virtuosos algo quebrados, contrastan

con las sinuosas curvas de los pintores internacionales, mientras están cerca de esas telas que parecen ser gruesas y pesadas con las que se viste el Todopoderoso o san Juan. También Sluter había conseguido concebir un número de rostros de rasgos tan individuales que parecen retratos y que se convertirán en modelos para sus epígonos. La tendencia a identificar los personajes de Van Eyck con seres que hubo de conocer y que poseían la suficiente relevancia para que hubieran merecido ser retratados por él, esconde la realidad de un arte que es capaz de convertir en arquetipos a personajes de los que emana un aire de verosimilitud personal.

Aun cuando hablemos de ciertas inconveniencias en el adecuado tratamiento de los exteriores desde un punto de vista ilusionista, no hay duda alguna que Campin y los hermanos Van Eyck fueron capaces de crear en cierta medida el paisaje como género, salvando las incongruencias que se siguen del hecho de que nunca pintaron un paisaje independiente, sino que integraron en ellos un tema sagrado. En el *Políptico del Cordero* estamos asistiendo a la metamorfosis de los antiguos modelos, sin que se hayan aún olvidado por completo.

Si se cierran las alas del retablo se descubre un nuevo panorama. Todo está más compartimentado, como si viéramos nichos o huecos reales que se llenan con estatuas. Cuando no ocurre así, como en la *Anunciación*, los protagonistas se visten de blanco para no desentonar al menos cromáticamente del resto. Arriba está esa *Anunciación*, sobremontada por dos profetas, Zacarías y Miqueas, y separada por dos construcciones espaciales próximas al trampantojo, culminadas ahora a su vez por dos sibilas, la Cumana y la de Eritrea. Debajo, los promotores, Joos Vijd y Elisabeth Borluut, dirigen sus plegarias en apariencia a los santos Juanes, que han sido elegidos como patronos.

En abril de 1934 fue robada la tabla de los jueces y la de San Juan Bautista

Ha habido como un deseo de crear un escenario único para la *Anunciación* de la parte alta. La construcción espacial de las tablas extremas lo demuestra. La cubierta con vigas de madera parece continuarse de un lado a otro, pero el espacio creado en la habitación que parecen compartir el ángel y la Virgen se rompe en cierta medida con las alargadas y estrechas tablas centrales. Se ha descubierto debajo de la pintura un primer proyecto algo diferente, donde se repetía en buena medida el esquema compositivo de la parte inferior. El tono algo oscuro y uniforme de suelo, paredes y techo, obedece a ese contraste buscado con la explosión cromática del *Políptico* completamente desplegado y rima bien con la parte inferior. Es un interior de casa burguesa con ventanas geminadas a la calle. El ángel, monumental, ya está dentro y, portando el ramo de lirios signo de la pureza mariana, se dirige con la conocida salutación a la Virgen. Esta se encuentra arrodillada leyendo en un libro abierto y se vuelve contestando: *Ecce ancilla Domini (He aquí la esclava del Señor)*. Pero el letrero se ha pintado al revés, como si la respuesta se dirigiera a lo alto, a Dios, más que al ángel. Jan van Eyck va a repetir la experiencia en otra obra casi contemporánea. La paloma del Espíritu se ha posado sobre su cabeza. Como si se quisiera jugar con la luz real que entra por la derecha en la capilla para la que el *Político* fue destinado, se ha sombreado todo de acuerdo con esta dirección lumínica, proyectándose las sombras de acuerdo con esto. La luz es un elemento determinante en la creación de Jan van Eyck.

Esas dos tablas alargadas y estrechas son muy diferentes. En la izquierda, un amplio ventanal geminado nos permite asomarnos a un ex-



Caballeros y jueces íntegros en un detalle del *Políptico*



Ermitaños y peregrinos en un detalle del *Políptico*

terior ciudadano muy luminoso. En la otra no hay entrada de luz, sino un nicho con todo el servicio para lavarse y con la toalla a la izquierda para secarse. ¿Tiene algún sentido? Por una parte se ha señalado (Panofsky) que tal vez estamos ante el resultado de una ampliación respecto al plan primitivo, lo que exigió que al adaptar lo nuevo se rompe la pretendida unidad espacial, estos trampantojos que primero utilizó Giotto en la capilla Scrovegni de Padua. Sin desestimar ambas opiniones es factible que se haya procurado introducir al mismo tiempo un elemento iconográfico nuevo. Chatelet recuerda un texto de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que tanto éxito tiene en toda Europa y de forma muy especial en España, en el que se dice que la Virgen tenía cerrada su casa para los hombres, pero no a los ángeles. Así, la ventana con luz y abierta al exterior representa la parte negativa no aceptada por María, mientras en la oscura se manifiesta el interior en el que vive retirada.

Cada profeta está acompañado con un libro, abierto o cerrado, pero sus palabras se extienden a través de una banderola o filacteria sobre cada uno. Zacarías comienza el *exulta mucho, hija de Sion, regocíjate, hija de Jerusalén. He aquí que tu rey viene a ti* (IX, 9). La imponente presencia de Miqueas mirando abajo se expresa así: *De ti saldrá aquel que debe reinar sobre Israel* (V, 3-4). Son conocidas profecías alusivas a María y al nacimiento de Jesús. Las sibilas del mundo clásico habían sido adoptadas por el cristianismo que veía a través de ellas cómo Dios se había manifestado a los gentiles. La sibila Eritrea se expresa en boca de Virgilio, razón por la que el poeta también puede encontrarse entre los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento: *No profiriendo palabra humana, tú estás inspirada por la divinidad de lo alto*, según la Eneida. La sibila Cumana, sin embargo, utiliza a san Agustín, pero ambas se supone que han hablado o se han manifestado sobre María y la llegada de su hijo.

La zona inferior del retablo

En la zona inferior hay cuatro grandes nichos enmarcados con arcos y columnillas. Los dos centrales se ocupan con dos supuestas estatuas sobre pedestales con los santos Juanes. Es una técnica de grisalla que agradará y se difundirá especialmente en la pintura flamenca de todo el siglo XV. Existen los retablos mixtos de pintura y escultura, y también aquellos en que la segunda es mera ilusión. Aún más, en los nichos se pone de manifiesto el lugar de entrada de luz virtual. La elección de patronos se justifica parcialmente. La iglesia que a partir de 1540 se dedicará a san Bavón en su momento lo está a Juan Bautista, con lo que la presencia de éste se justifica. Se ha hablado que la fecha de consagración del retablo coincide con otra fiesta dedicada al otro Juan. Resulta más difícil de creer que todo se preparara para hacer coincidir la fecha de finalización con esa fiesta y pintar a Juan Evangelista por ese motivo. De todos modos, lo cierto es que es frecuentísimo que en retablos y otras obras si está uno se añada al otro, como figuras complementarias, aunque no se explique por qué.

Joos Vijd y Elisabeth Borluut han sido retratados sin concesiones. No hay asomo de belleza o signos de noble dignidad en ninguno de los dos. Son rostros duros, sobre todo el femenino, pintados implaca-



El profeta Miqueas en un detalle del *Políptico*

blemente. Como se les ha situado en nichos iguales a los otros y, sin embargo, son bastante más grandes que los santos, apenas disponen de espacio, hasta el punto de que, si se levantaran, su cabeza tropezaría con la zona alta. Se han pintado con el color que conviene, pero no dejan de tener un aspecto de rotundo volumen, acorde con el sentido plástico general reinante en la zona. La luz que incide en sus cabezas, de nuevo de modo más acusado en el de la mujer, es dura y colabora a remarcar los rasgos ya de por sí poco gratos de los retratados. Son muestras características del retrato realista que nos ofrecerá continuamente Jan van Eyck. Ciertamente, Felipe el Bueno estaba seguro de que la imagen que iba a ver de su posible futura mujer a través de la pintura que le remitiría su artista desde Portugal sería absolutamente veraz. Es difícil definir el término realismo aplicado a una obra de arte en la que siempre existen múltiples convencionalismos representativos apropiados a su naturaleza en tanto que tal, pero es en los retratos que estamos viendo donde se ofrece una de las fórmulas visualmente más veraces.

Aunque la fama de Jan van Eyck no fue lineal y se mantuvo en una cierta penumbra en diferentes épocas, hubo una mayor continuidad en el aprecio del *Políptico del Cordero*, aunque ello no le librara de más de un accidente. Ha sido desmontado, ha viajado por la fuerza a París, se han retirado las figuras de Adán y Eva por el pudor absurdo de un pacato emperador José II (1781), se ha vendido en parte a un anticuario, se robaron algunas tablas, etc., pero finalmente se ha vuelto a montar en la iglesia para la que fue realizado, con algunas faltas y varias restauraciones. Mientras en el siglo XIX Memling se consideraba superior a Van Eyck, el *Políptico* impresionaba igualmente. En algún caso excepcional se oye una opinión crítica, pero en general, parcial o totalmente, ha causado asombro. Analizado con los ojos de hoy, conociendo bastante bien la trayectoria de Jan van Eyck y sus contemporáneos, es razonable considerar que no es su obra más madura y que pesa la herencia asumida del primer proyecto de su hermano, pero sigue siendo lo más monumental entre todo lo que se conserva de su obra y, en cierta medida, de la pintura flamenca del siglo XV.

Van Eyck y sus clientes italianos

ENTRE 1432 y 1441 transcurren los nueve últimos años de la vida de Jan van Eyck. En ellos se sitúan todas las obras que con seguridad se le pueden atribuir. Es posible que sea factible buscar una línea evolutiva de su pintura entre ambas fechas extremas y se ha intentado varias veces. Pero si la fortuna ha proporcionado un dato inesperado sobre alguna de las obras antes menos documentada, pero incluida en previas secuencias estilísticas, éstas han resultado menos certeras de lo que se suponía. Por tanto, sin negar validez a tales intentos, no hace incomprensible un análisis de su pintura que no tenga en cuenta esa secuencia cronológica y se atienda más a cuestiones relacionadas con el tema o con los promotores que están tras los encargos.

Si existe una obra que resista la comparación en cuanto a preferencias con el *Políptico del Cordero* es el *Retrato de los esposos Arnolfini* (Londres, National Gallery). Es posible que no haya alcanzado la inmensa popularidad de la otra y que sea en círculos más intelectuales donde las preferencias se hayan decantado a su favor, al considerarla una obra maestra del realismo simbólico flamenco que tiene en Van Eyck y en esta pintura su mejor y más compleja muestra.

Detrás de la obra está la persona que en ella se hizo representar y la encargó al artista: un mercader italiano. Un miembro de la región toscana, donde se estaba gestando un nuevo modelo artístico de momento tan capital como el flamenco, pero más global, con unas propuestas más generales, destinado a sobrevivirlo y aún a sustituirlo. Algunos artistas y teóricos italianos del siglo XVI o finales del XV contrastarán con una cierta violencia ambos movimientos y serán muy críticos con el nórdico. Pero, ¿se entendió así en la mayor parte del siglo XV? La respuesta no es sencilla y posee muchos matices, pero *grosso modo* debe ser negativa. Porque en la Italia del Quattrocento hubo un aprecio bastante generalizado de esa pintura tan minuciosa y magistralmente ejecutada, tanto entre los posibles clientes y promotores, como entre muchos artistas y algunos humanistas. Los primeros en apreciarla fueron los comerciantes que tenían casa en Brujas u otras ciudades de los Países Bajos y medios para hacerse con alguna obra o encargarla directamente.

Hemos comentado ya la importancia del comercio internacional en Flandes y Brabante, sobre todo. También hemos dicho que en Bru-

Detalle de una obra de Willem van Haecht en la que aparece representada esta *Mujer desnuda*, de Jan van Eyck, hoy perdida

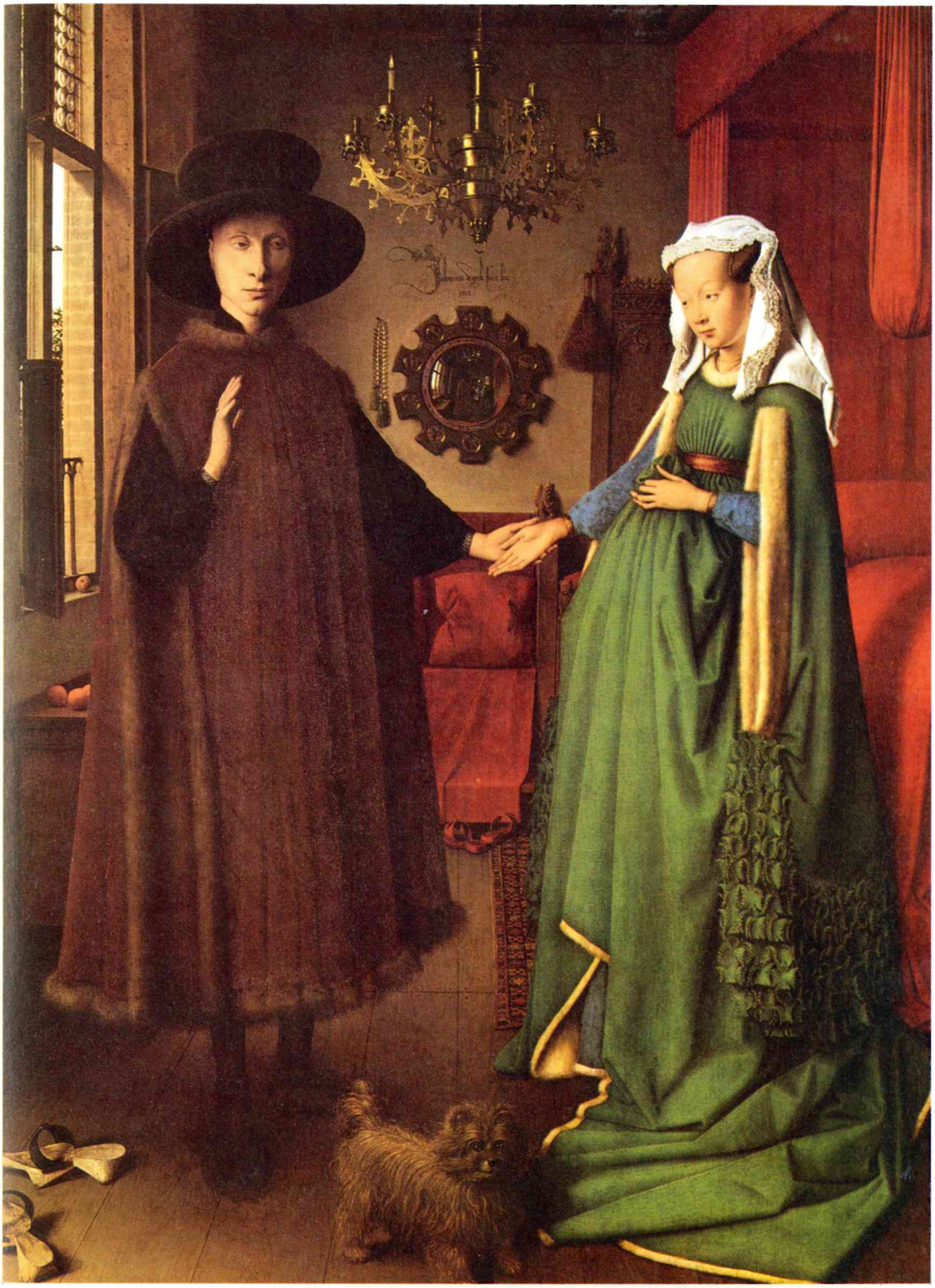


jas, ciudad bien conocida y enormemente importante aún en tiempos de Van Eyck, existían importantes colonias de mercaderes entre las que se encontraban los italianos. No estaban agrupados como nación, sino por ciudades como corresponde al tipo de ciudades-Estado vigente en la península. El jefe de cada colonia era representante oficial de la suya ante el duque de Borgoña. Ya los condes de Flandes les habían concedido específicos privilegios anteriormente para que su asentamiento fuera más firme. Cuando en 1440 —por tanto en estos años que comentamos—, entra oficialmente en Brujas Felipe el Bueno, se organiza un gran cortejo de recepción que desfila ante él. Se conservan datos sobre quiénes lo formaron. Entre ellos había muchos hanseáticos (130) y bastantes castellanos (48). Los italianos se citan por ciudades y son 40 venecianos, 40 milaneses, 36 genoveses, 22 florentinos y 12 luqueses (Prevenir-Blockmans).

El contacto con ese mundo nórdico no era transitorio para algunos que establecían su residencia por varios años en la ciudad. Obtenían capillas propias en iglesias y monasterios y algunos eran enterrados en ellas, si morían allí. No hay que creer que se trataba de espíritus cultivados en general, por lo que la mayoría sería tan insensible a una obra bella en Brujas como en Florencia. Pero la riqueza de unos les podía conducir a tratar de copiar el estilo de vida de la pequeña aristocracia y no se puede negar que algunos serían más refinados que otros. En líneas generales, quizás se pueda afirmar que entre los italianos están los primeros mercaderes extranjeros que entran en contacto con los medios artísticos y encargan obras de uso propio. La preocupación por disponer de un espacio sagrado de su colectividad, donde las funciones litúrgicas estuvieran a ellos dedicadas, el deseo de que ese espacio tuviera el decoro que convenía a la importancia de la colonia y aun la preocupación ante la muerte que llevó a más de uno a buscar un enterramiento monumental en la capilla de su nación o colonia, son otras tantas razones que explican ciertos encargos, en los que la sensibilidad estética tenía escaso papel.

Los esposos Arnolfini

Pero las cosas suceden de otro modo cuando un Arnolfini entra en contacto con Jan van Eyck y le pide un retrato matrimonial. Más famoso que otro cualquiera, no fue una excepción. Los mercaderes italianos cultos se sintieron tan fascinados por la pintura flamenca como cualquier noble de Borgoña. No se debieron plantear ninguna de las preguntas teóricas que entonces se hacían en Florencia, pero apreciaban el extraordinario hacer de los grandes maestros. Si aún hoy en día en Italia se conserva una excelente muestra de pintura flamenca del siglo XV se debe en buena medida a los mercaderes que vivieron en los Países Bajos entonces. Todas las naciones que tuvieron representación en Brujas y otras ciudades entraron en contacto con el medio y apreciaron el arte flamenco. Sabida es la influencia que va a ejercer en Castilla, por ejemplo, a consecuencia, entre otras, de la colonia de mercaderes de Burgos asentados allí, que trajeron, para vender a las ferias de Medina, tablas nórdicas, mientras los más ricos encargaban retablos para sus capillas funerarias, o la que poseyeron propia de la nación a que pertenecían, en la ciudad flamenca. Pero qui-



Los esposos Arnolfini, por
Jan van Eyck, 1434, Londres,
National Gallery

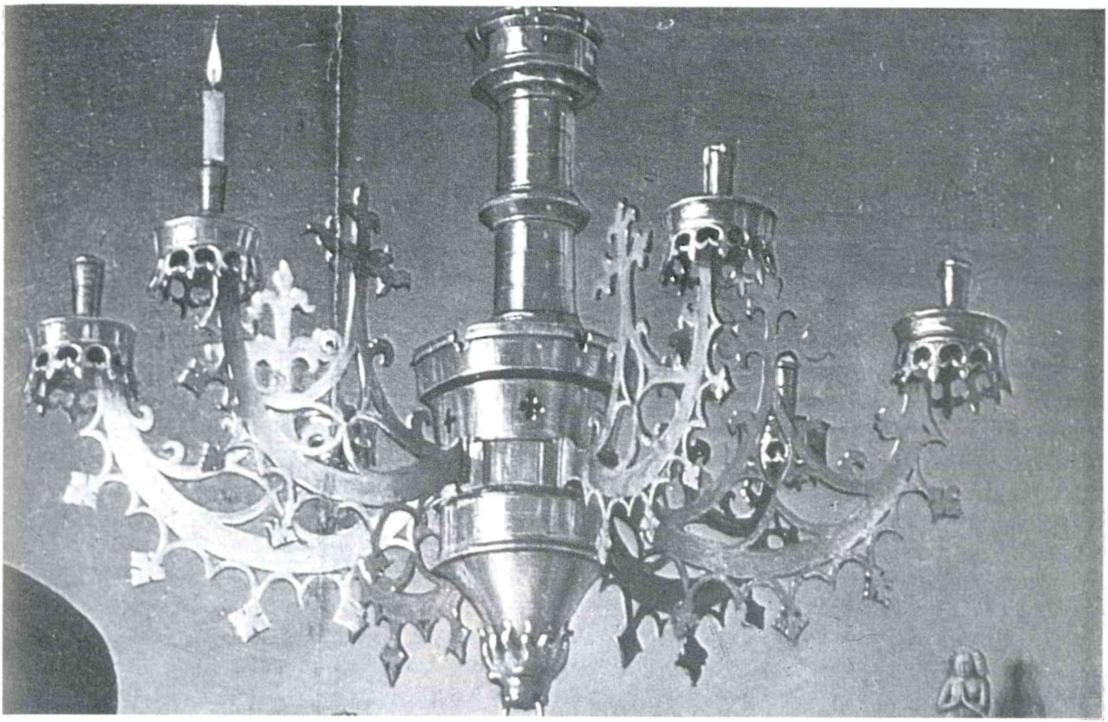
zás son los italianos los que demuestran un aprecio más temprano por ese arte que cualquiera de los demás.

Giovanni Arnolfini y su esposa, Giovanna Cenami, pertenecían a familias de cierta importancia, sobre todo ella, de la ciudad de Lucca. Aunque no estemos seguros de que esta que es la identificación más generalizada fuera acertada, sino, como se ha sugerido, que se tratara el hermano de Giovanni, Michele, no saldríamos de esa comunidad. Los luqueses eran menos numerosos que otros, pero formaban colonia. Poseían capilla propia en la iglesia de los Agustinos. Habían llevado hasta allí el culto del Volto Santo, el Crucificado que se decía encontrado milagrosamente en las costas próximas a la ciudad y que se veneraba en su catedral de San Martino en Lucca. Los Arnolfini llevaban ya mucho tiempo asentados en Brujas y otro tanto sucedía con los Cenami. Giovanni muere antes que su esposa y es enterrado allí, pero ambos con posterioridad al pintor.

¿Fue con este personaje con quien entró en tratos Jan van Eyck? Empecemos con la obra. A fines del siglo XV la pintura entró en la colección de Diego de Guevara, noble y embajador de los Reyes Católicos en los Países Bajos. Guevara decidió regalar la pintura a Margarita de Austria, la princesa que casó con el infante Juan, hijo de los Reyes Católicos. Debía de apreciarla, porque hizo añadir unas tablas de cierre o modificar una existente y colocar en ella sus armas. La unión de Margarita y Juan, como se sabe, fue efímera, porque el príncipe murió a los pocos meses. Margarita se volvió a los Países Bajos y volvió a contraer matrimonio, aunque también sobrevivió ampliamente a su nuevo esposo. Poseyó un gusto por los objetos bellos, reunió una buena biblioteca de libros de lujo iluminados y una colección de pintura notable que incluía buena parte del políptico de Isabel la Católica pintado por Juan de Flandes, Miguel Sittow y otro maestro. En un inventario de bienes de 1516 se describe nuestra pintura dando muchos datos sobre ella: *Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donne a Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableau. Fait du painctre Johannes.* Es aquí donde se cita el nombre de Arnolfini como Hernoul le fin, que debía sonar de modo similar.

La pintura tuvo desde entonces una historia azarosa, llegando a volver a España, donde permaneció hasta fines del siglo XVIII y siendo robada por algún soldado u oficial de las tropas invasoras napoleónicas, para terminar desde hace tiempo en la National Gallery londinense. La identificación posterior en el siglo XIX de este Arnolfini con Giovanni casado con Giovanna Cenami se consideró asentada y firme, mientras se iba dibujando la vida de ambas familias con aportación de múltiples datos (Mirot), hasta que un estudio sorprendente (Dimier) propuso revisar tal propuesta, indicando que estábamos ante un retrato de boda del propio Jan y su mujer Margarita. Es entonces cuando Panofsky escribe un magistral estudio en respuesta, insistiendo en la antigua identificación y buscando un contenido a esta obra maestra del realismo simbólico. Sólo más recientemente se quiso ir más allá en el significado gestual de ambos esposos, impropio de un matrimonio igualitario y adecuado a otro en el que el marido provenga de una capa social más elevada que la mujer (Schabacker). Finalmente, se ha intentado un amplio análisis que contemple todas las posibilidades que la pintura ofrece (Seidel).

Desde el siglo XII es posible encontrar obras de escultura o pintu-



Detalle de una lámpara en *Los esposos Arnolfini*, por Van Eyck, Londres, National Gallery

ra firmadas, pero es menos frecuente en las pinturas. La mayor parte de las atribuciones de obras de Van Eyck se ha hecho sobre la base segura de que él las firmó, bien en el interior del cuadro, bien en el marco. En el retrato Arnolfini se lee junto al espejo del fondo, como si estuviera escrito sobre el muro: *Johannes de Eyck fuit hic 1434*. En un inventario español de 1700 se explica que además en los laterales se habían escrito versos de Ovidio que aludían a la unión de los esposos. Aunque se ha buscado una explicación satírica y de contenido sexual (Harbison), es mejor creer que la idea de recurrir al *Arte de Amar* o las *Metamorfosis* de Ovidio era muy común entonces, donde al poeta se le habían buscado significados muy diversos, no todos ni mucho menos desvergonzados o negativos. Seguramente se había elegido una cita culta de un poeta que había hablado del amor. No sabemos si la idea partió de Jan van Eyck, de Arnolfini o de su mujer. Conviene no hacer responsables en general a los artistas de la complejidad de ciertos desarrollos temáticos, porque lo fue el promotor, cliente o mentor que estaba detrás, pero en las pinturas de Jan van Eyck existe una acumulación de elementos significativos ordenados de formas diversas, que debemos suponer que poseía una cultura superior a lo que era común entonces entre los pintores.

A raíz del modo con que se toman las manos los esposos, del gesto masculino de la otra que parece ser la de un juramento o promesa y de la frase del pintor: *estuvo aquí*, no *hizo* o *pintó*, se interpreta que no estamos ante un mero retrato, sino que el pintor se manifiesta como testigo de la unión y se nos sitúa ante algo semejante a un contrato de matrimonio o a una promesa de tal. En apoyo de tal interpretación se halla el espejo al que luego volveremos, donde además de la pareja matrimonial se reflejan dos personas, una de las cuales muy probablemente sería Jan.

Representación de la ceremonia

El gesto de darse las manos es propio de un matrimonio, pero lo más común es que él tome con su diestra la mano derecha de ella, mientras aquí utiliza la izquierda. De aquí se ha deducido que estábamos ante un matrimonio de la mano izquierda o morganático, signo de desigualdad social. Pero esto no podía darse entre Giovanni y Giovanna Cenami, porque la familia de ella incluso podría decirse que era más importante que la Arnolfini. Se ha buscado entonces otro miembro de la misma familia en cuyo matrimonio se dieran estas circunstancias: Michele Arnolfini, hermano de Giovanni, casado con una Isabel de la que no se indica procedencia familiar, por lo que se cree que sería de extracción humilde. La propuesta es que no estamos ante Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami, sino ante Michele Arnolfini y la desconocida y modesta Elisabeth. Tanto Giovanni como Michele murieron después que Jan, pero antes que sus respectivas mujeres. Pese a todo, no hay acuerdo seguro al respecto, pero lo que debemos afirmar es que se concede que nada de lo que se ve en la pintura es anecdótico o espontáneo, sino que obedece a un meditado plan. En las obras de Jan existe una planificación compositiva y temática siempre muy intelectual y estudiada, y esto constituye una característica que llevada a ese extremo no comparte con ningún pintor contemporáneo nórdico e incluso casi se diría, ni italiano, antes de Piero della Francesca. En cuanto a la falta de acuerdo sobre ante quién estamos, hay que recordar las palabras de Panofsky que tuvo en cuenta lo anómalo del gesto. Indica que estamos ante un doble acto. El matrimonio entonces no requería de un sacerdote que sirviera de testigo necesariamente, sino de un acto voluntario de los que iban a esposarse. Primero debían tomarse las manos *(fides manualis)* y luego él debía hacer el juramento *(fides levata)* con la mano alzada. Ante la dificultad de representar los dos actos en una escena, se mantuvo el juramento con la derecha, mientras la izquierda del supuesto Giovanni tomaba la de su esposa.

El señor Arnolfini en un detalle de la obra *Los esposos Arnolfini*, Londres, National Gallery

El ambiente elegido es el de una cámara de dormir de una confortable casa burguesa nórdica, donde una ventana abierta a la izquierda es uno de los focos de luz, pero no el único, si atendemos a la iluminación de los rostros de los esposos. Del techo cuelga una lámpara metálica entonces muy común en los Países Bajos, de las que se han conservado algunas excelentes (Museo de Solsona). Se observará que sobre los cuatro o cinco posibles sólo se ha colocado un menudo cirio en ella que, además, está encendido, cuando es completamente innecesario si se piensa en la clara iluminación procedente de las ventanas. Símbolo de Cristo, se utilizaba, entre otras cosas, cuando se hacía el juramento matrimonial, así como en otros actos jurídicos. Ante nosotros vemos un pequeño perrillo *retratado* como todo lo demás y signo de la fidelidad en general y de la conyugal en particular. Recuérdese que se situaba esculpido a los pies en numerosas tumbas contemporáneas, precisamente por ese carácter.

Al fondo se encuentra un espejo muy complicado. Es cóncavo y refleja deformado todo lo que se ve en la habitación. ¿Qué artista de los Países Bajos hizo uso de este instrumento que tendrá una historia tan larga y rica en significados en la pintura posterior? Robert Campin lo colocó en la tabla de *Enrique de Werl y el Bautista* del Museo del Prado. Aquí sirve, no sólo como un recurso representativo para que



conozcamos cómo es la cámara, sino para presentar a dos individuos que están ante los esposos. Con la frase de *Jan... estuvo aquí* se indica que el pintor está en la escena y con la otra persona que se encuentra a su lado se constituyen en testigos del pacto matrimonial.

Como se trata de santificar tal acción y concederle pleno significado se ha elegido la cámara nupcial, mejor que otra de la casa. En las frutas próximas a la ventana se alude a la pureza del hombre antes de la caída, igual que a la del sacramento. Del mismo modo hay que entender el espejo, objeto sagrado, *speculum sine macula*, imagen de la misma pureza, como las cuentas de cristal de la especie de rosario colgado junto a él. En el marco del espejo se perciben diez círculos perfectamente identificables con escenas de la pasión, desde la Oración en el huerto a la Resurrección, tratadas como si fueran esmaltes, uniendo así lo profano y lo sagrado en una pintura que es mucho más que un retrato. Sobre la cabecera de la cama se distingue una pequeña talla de madera de santa Margarita sobre el dragón, patrona y protectora de los nacimientos. Incluso los zapatos situados descuidadamente a un lado, repetidos en varias pinturas religiosas flamencas, recuerdan al hombre el pacto de Dios con Moisés en Sinaí y, por extensión, el pacto de Dios con los hombres.

Los esposos visten con telas de una notable riqueza, signo de su *status* social, contrastando los colores oscuros y sobrios masculinos, incluido el curioso sombrero, que no deben hacer olvidar que él no viste con menos suntuosidad por ello, que su esposa, en la que restalla la intensidad del verde como color principal o el blanco de su toca, mientras se insinúa un vientre pleno, signo del gusto de la época, y no hay que remitir más que a Eva en el *Políptico del Cordero* como prueba de ello, pero anuncio velado, como el de Santa Margarita, de la fecundidad futura ligada a la consumación del matrimonio, que encuentra en ella buena parte de su razón de ser.

Arnolfini, sea Giovanni o Michele, no era precisamente un hombre guapo

Realismo transfigurado o simbólico, pero realismo al fin y al cabo. Porque tampoco se debe olvidar que Jan van Eyck pintó el retrato de un matrimonio. En este sentido el perro que está a los pies de la desposada es también simplemente un perro como el que debían poseer tantas otras mujeres como animal doméstico. Los zapatos del primer término se doblan con los de color rojo que se encuentran al fondo y son los que podían haberse cambiado los esposos en un momento menos solemne. El espejo es un objeto religioso, una trampa óptica para mostrar a los testigos y entre ellos el pintor, pero es un objeto al que se mira cualquier burguesa flamenca que posee un hogar adecuado a sus medios económicos. Junto al lecho hay algún mueble bien tallado con arquillos ornamentales y una figura de santa, como corresponde a quien hace ostentación de casa bien amueblada. Las frutas recuerdan las naranjas que se traían de Portugal y que eran muy apreciadas en los Países Bajos. En definitiva, una lectura también admisible es que se nos presenta la reconstrucción metódica de un verdadero ambiente burgués en una pintura realista, pero asimismo es una imagen simbólica, una pintura profana pero cargada de elementos sagrados.

Representación de desnudos

Desde que se estudió una de esas pinturas a que tan aficionados fue-

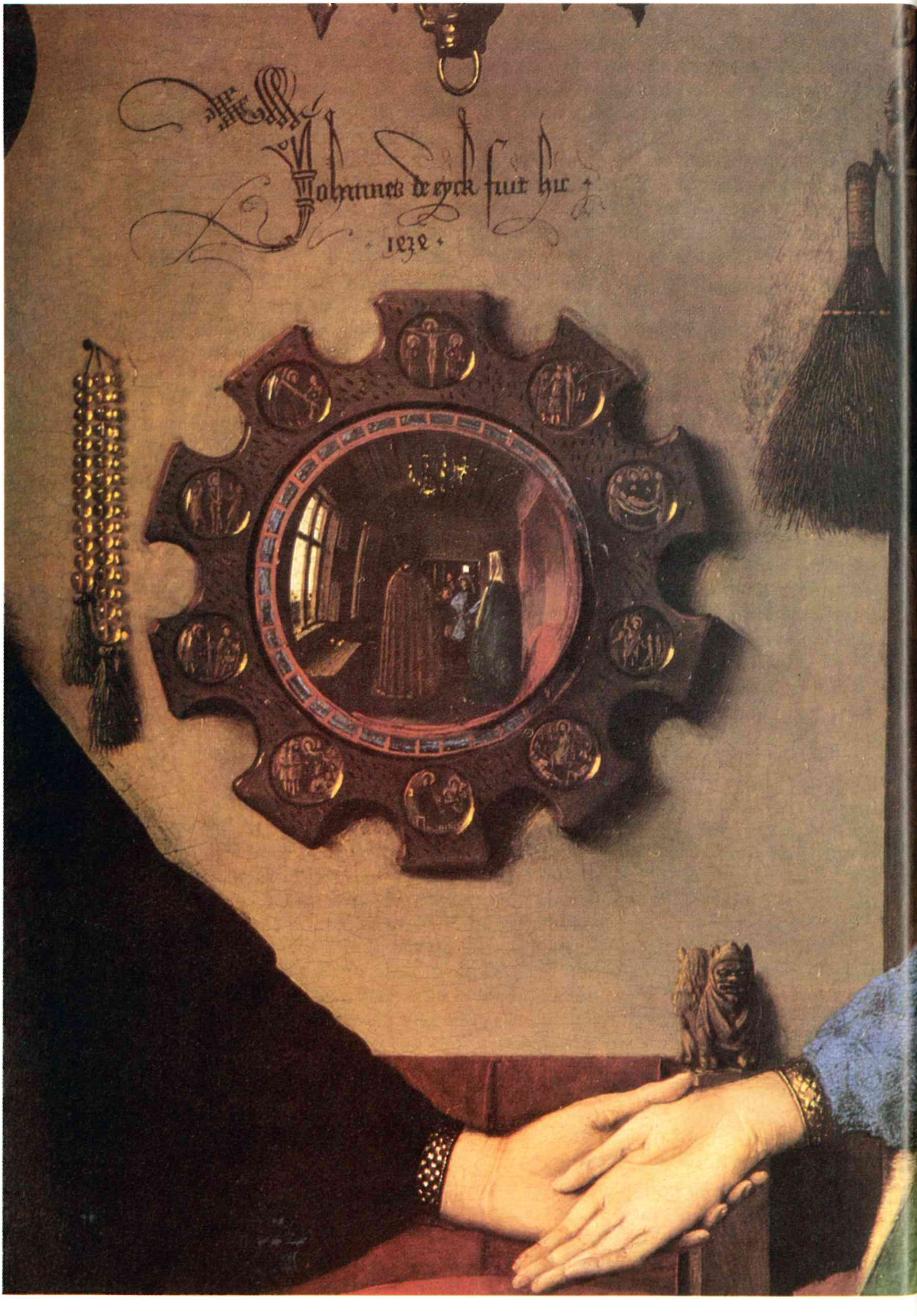
ron en Flandes en el siglo XVII, donde alguien muestra una galería que contiene la colección de alguna persona importante, comenzaron las conjeturas sobre una de las representadas, atribuida a Van Eyck. Me refiero a la obra de Willem van Haecht, hoy en la casa-museo del pintor en Amberes (Held), pintada en 1628, donde los archiduques visitan el gabinete de Cornelis van der Geest acompañados de Rubens. Entre las muchas reunidas se encuentra una que tiene un tamaño relativamente considerable, si consideramos que en ese momento se atribuía a Van Eyck. A mi juicio es bastante mayor que *Los esposos Arnolfini*. En el inventario de venta de ese año se decía que era una obra en la que el artista había representado a su mujer vestida y desnuda.

De acuerdo con lo que se percibe en la pintura del siglo XVII, nos hallamos ante un interior de dimensiones y cualidades similares a las de cualquier habitación de casa flamenca del siglo XV, por lo que entiendo excesiva la opinión de quienes ven que se asemeja a la cámara nupcial de los Arnolfini. En medio se encuentran dos mujeres. Una, completamente vestida, que lleva en su mano una ampolla de vidrio y mira a la otra que está totalmente desnuda y únicamente se cubre la zona genital con la mano que sostiene un paño. Sobre un pequeño mueble se distingue un recipiente con agua que indicaría que la muchacha desnuda que adelanta hacia él su otra mano se dispone a lavarse. Tapando en parte la ventana de la izquierda cuelga un espejo cóncavo que refleja la imagen de ambas mujeres, presentando seguramente en el original una vista lateral del desnudo femenino. Ha habido diversos intentos de vincular esta pintura con el retrato anterior, interpretando que estaríamos ante un baño ritual de matrimonio y la protagonista sería Giovanna Cenami o Elisabeth, la esposa Arnolfini (Held, Dhanens, Seidel).

Páginas siguientes: la señora Arnolfini y detalle del espejo en la obra *Los esposos Arnolfini*, Londres, National Gallery

Sobre la existencia de desnudos en la obra de Van Eyck se recuerda el texto varias veces mencionado de Bartolomeo Facio que cuenta que en la colección Ottaviano de la Carda se encontraba una destacada obra del artista con bañistas: *Mujeres de una extraordinaria belleza que salen del baño, púdicamente recubiertas con lienzo fino las partes más íntimas de sus cuerpos; y de una sola de ellas no ha mostrado más que la cara y el pecho; pero, entonces ha representado la parte posterior de su cuerpo en un espejo que pintó sobre el muro opuesto, de modo que se puede ver tan bien su espalda como su pecho.* Alaba luego otras zonas y se detiene sobre el maravilloso espejo. La obra ha desaparecido, ni aun podemos asegurar que la atribución de Facio deba aceptarse sin más, pero tampoco resulta imposible. Nada sabemos de una parte muy importante de la obra de Van Eyck y el tema de las bañistas no es necesariamente ajeno al tiempo. Se pueden tener dudas sobre la extraordinaria belleza que les atribuye Facio, pero también sabemos que es una fórmula por la que manifiesta su entusiasmo ante la pintura. Si simplemente con esta mención se quiere aludir a la presencia de desnudos femeninos en las obras de Van Eyck, todo es correcto, pero nada más cabe deducir en relación a ese hipotético retrato ritual de la esposa de Arnolfini, bastante improbable a mi juicio.

Por suerte se ha podido seguir la historia del famoso retrato, al menos desde 1490, y las menciones y descripciones de diversos inventarios nos proporcionan bastantes datos sobre la existencia de tablas laterales o al menos de una, sobre las armas añadidas de Diego de Guevara, sobre los versos de Ovidio, sobre la imitación de mármoles jas-


Johannes de eyck fuit hic
1434



peados en los marcos, etc. Pero nunca se menciona el segundo retrato. Tampoco se han presentado paralelos para esta doble imagen y simplemente se ha sugerido que se trataba de una obra íntima, que no sería mostrada o expuesta a la vista de los visitantes. Tampoco creo que sea razón suficiente para admitir que un Arnolfini haya encargado al pintor un retrato en el que su esposa haya posado desnuda, ni aun que se representara así sin que ella hubiera sido el modelo.

He recordado que, en apariencia, la tabla era de tamaño mayor que la de *Los esposos Arnolfini* y que las semejanzas ambientadas eran exclusivamente genéricas. No se puede negar que en el siglo XVII creyeran que era obra de Van Eyck, pero se podían equivocar al interpretar que en ella retrataba a su esposa vestida y desnuda, porque la distancia cronológica y mental era ya muy grande y era factible que se hicieran interpretaciones ajenas a la verdad.

Lo que se distingue en la pintura elemental de Willem van Haecht, y se confirma en otra mala copia del Fogg Art Museum de Harvard (Mass.), es que nada impide que fuera una tabla del siglo XV y que el entusiasmo por utilizar el espejo para presentar en una misma imagen puntos de vista distintos de una misma persona adecúa al modo de ser de Jan van Eyck. Por lo que no existen razones que invaliden su posible autoría. Respecto al tema, quizás existiera un deseo de presentar una obra de contenido alegórico, donde se contraponían dos aspectos morales o de modos de presentar la imagen de una mujer. Se ha aludido alguna vez a que sería una pintura del tipo *vanitas*, tema corriente en la miniatura y al que no es ajena la pintura inmediatamente posterior.

El cardenal Albergati era una personalidad fascinante, persona íntegra y honesta

Otra muestra más segura nos permite sugerir que la relación con Arnolfini no se redujo al encargo del gran retrato doble, como cabía esperar de quien había elegido como testigo de su compromiso matrimonial al pintor. Arnolfini, sea Giovanni o Michele, no era precisamente un hombre guapo. Su personal rostro reaparece en un retrato del Staatliche Museum de Berlín. Antiguamente se dijo que era autorretrato del pintor. Ningún dato antiguo existía sobre él, cuando se descubrió (Dhanens) que en la parte posterior había restos de un sello donde se mencionaba un Ranucio de Parma, por lo que era posible que perteneciera a esta familia desde que Ottavio Farnesio se casó con Margarita de Parma en el segundo tercio del siglo XVI. Un examen atento de la pintura obliga a afirmar que no posee la extraordinaria calidad de otros retratos en cuanto a ejecución técnica se refiere. Ni aun es legible el papel que el supuesto Arnolfini lleva en su mano, pero todas ellas no son razones suficientes para negar que estemos ante una obra de Van Eyck. Salvo alguna opinión en contra, se está de acuerdo en fecharlo algunos años después del retrato del matrimonio, porque el personaje parece de mayor edad que en la otra. Respecto a que se trate de Giovanni, Michele u otro miembro de los Arnolfini, las dudas parten de la identificación de la pintura famosa. Sabiendo que Michele es un personaje más desdibujado que el conocido y poco agradable Giovanni, es razonable pensar que se trate de éste, que sería igualmente el efigiado en la tabla de Londres.

Unos escudos situados en las esquinas de los marcos, en el *Tríptico de la Virgen de Dresde* (Gemäldegalerie) habían permitido identificar en el donante situado en el ala izquierda a un miembro de la familia Giustiniani, de Génova, quizás Michele Giustiniani. Ante una nueva obra de Van Eyck teníamos otro encargo italiano. Pero en

1958-1959 el tríptico se limpió y entre distintas sorpresas proporcionó una: las armas de los Giustiniani no eran las primeras, sino que se habían sobrepuesto a otras anteriores de las que apenas quedaban restos. Se hizo un intento de ver detrás de la obra a Michel de Lannoy, pero la mayor parte de las investigaciones se dirigían a identificarlo con un extranjero, verosímilmente un italiano. Se ha propuesto que fuera alguien de los Adornes, también genoveses (Purtle). Se trata de una importante familia que obtuvo permiso para construir en Brujas la iglesia de Jerusalén y sus miembros viajaron a Tierra Santa, alcanzando algunos puestos muy altos en la administración ducal. Por otra parte (Dhanens), con otras razones en la mano se pensó en los Rapondi, luqueses, con intereses en Brujas y París. En esta última capital tenían una casa que se llamaba Santa Catalina, y recordemos que esta santa figura en el tríptico en un lugar excepcional. Una Catalina Rapondi se había casado con un Michele Bollemard o Burlamacchi, que era recaudador de tasas sobre tela de Wervik y de ese dinero se pagaba a Jan van Eyck parte de sus sueldos y dinero extra para los viajes. Ninguna de las argumentaciones reúne las condiciones suficientes para eliminar a la otra, pero lo que parece altamente probable es que estamos ante un encargo particular de una familia italiana que luego pasó a manos de otra igualmente italiana, los Giustiniani.

El pequeñísimo tamaño —la tabla central mide 27x 21,5—, indica que debió encargarse para un oratorio particular y que pudo ser fácilmente transportable viajando con su dueño, mientras es difícil de creer que pudiera estar destinada a una iglesia o a la capilla de una iglesia. En esto coincide con las dimensiones y la función de varias pinturas religiosas del artista

Aunque se sabía que era de Van Eyck, la limpieza proporcionó fecha y firma sobre el marco, así como la divisa utilizada otras veces por Van Eyck: *Johannes de Eyck me fecit et complevit Anno Domini MCCCCXXXVII.* La divisa decía: *Als ich can,* que viene a ser *como puedo* o *lo mejor que puedo.* Estábamos ante un trabajo tardío, cuando algunos creían que era anterior, incluso muy antiguo. Es una pieza exquisita y delicada, refinada en todo y más amable que la mayor parte de las pinturas eyckianas.

En la tabla central se encuentran la Virgen y el Niño entronizados con un grande y cuidado dosel tras ellos, asentados sobre alfombras orientales y situados en una iglesia románica, como sucedía frecuentemente. El rojo color del manto de María era el tono contrastado con un baño de amarillo dorado que envuelve las formas y crea un ambiente transfigurado de cálida luz. El Niño lleva una filacteria donde se leen unos versículos de San Mateo: *Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón.* En el marco se desarrolla un amplio texto ya conocido, porque se encontraba en el *Políptico del Cordero: Hec est speciosor sole... (ella es más hermosa que el sol...),* que deriva del libro de Sabiduría (VII), que se leía en el Oficio de la Asunción y como tal se encuentra en uso en la iglesia de Donaziano de Brujas (Purtle). Se completa con otra amplia frase que proviene del Eclesiástico y se utiliza en el mismo Oficio: *Yo como la vid fructifiqué con suave olor y mis flores son frutos de honor y honestidad. Soy la madre del amor hermoso y del temor y de la ciencia y de la santa esperanza.*

En el trono se distinguen como complemento de los apoyos laterales, el ave fénix y el pelícano, ambos signos de Jesús y su sacrificio.

Páginas siguientes: izquierda, *El cardenal Albergati,* por Jan van Eyck, 1438, Viena, Kunsthistorisches Museum; derecha, *El retrato de Arnolfini de Berlín,* por Van Eyck, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen





Por encima, como trabajados en el oro del trono, el Sacrificio de Isaac y David matando a Goliath, una vez más prefiguras de Jesús, sufriente y triunfante sobre el diablo. El dosel está pintado con exquisito detalle viéndose leones alternando en filas con unicornios. Ambos pueden representar de nuevo a Jesús, por lo que pese a la brillante descripción de María, se pone de manifiesto que el protagonismo mayor corresponde al Niño, ofrecido como modelo y prefigurado de formas diferentes. Entre los capiteles se ha creído distinguir la expulsión del paraíso, muy próximo al trono, a la derecha, aunque es más dudoso además un nuevo Sacrificio de Isaac que doblaría al citado. La elección de una iglesia románica como ámbito en el que se sitúan Virgen y Niño es un procedimiento arqueologizante utilizado para aludir a lo que ocurrió en un pasado remoto. Sobre las columnas, en los salientes del capitel, se disponen estatuas a la grisalla, aunque de color también dorado, con figuras masculinas que generalmente se identifican con los apóstoles de acuerdo con la comparación entre columna-soporte y apóstol-fundamento de la iglesia. Pero se ha creído identificar al que está más próximo a la cabecera, a la derecha, con san Juan Bautista, con lo que podría tratarse de profetas, si bien la pequeñez de las figuras impide asegurar con firmeza que se trate de éste o de aquél.

Se ha dicho que La Virgen de Lucca *pudiera ser una pintura hecha por Van Eyck para su uso personal*

Los santos de las alas también se benefician de amplias inscripciones. A Catalina se le dedican unas frases que provienen del Oficio de su fiesta (Purtle). Otro tanto ocurre con el santo guerrero, que no es otro que el arcángel San Miguel, similar al san Jorge de la *Virgen del Canónigo van der Paele* que luego veremos. En su texto se glosan dos ideas importantes. Por un lado es el jefe de las huestes angélicas *(princeps milicie angelorum)*. Por otro, es el conductor de las almas de los justos. La santa lleva un libro abierto, como signo de su sabiduría, una espada que se refiere a su martirio y en el suelo está la rueda con la que se pretendió matarla, mientras la corona se debe a que es hija de rey. Se encuentra en el deambulatorio de la iglesia. San Miguel, alado, con armadura medieval, coloca su mano protectora sobre el hombro de quien encargó la obra. El capitel un poco sobre su cabeza presenta una escena de lucha contra un león, a veces asimilada a la del *miles Christi* enfrentado al diablo, por tanto en clara referencia a la lucha del arcángel. Nada se ha dejado al azar.

El donante o persona que ha debido de encargar la obra está arrodillado y hace un gesto con las manos que no es el habitual de oración, porque las presenta separadas. Es un hombre aceptablemente joven con el pelo cortado a la moda flamenca de entonces, pero esto tanto valía para un señor borgoñón, como para un mercader italiano. Cabría la posibilidad de que se deseara sugerir que estaba en presencia de Dios en la Jerusalén celeste, lo que indicaría que no habría sido quien encargó la pieza, sino aquel al que se le dedicó, pero es mejor creer que se trata de expresar un anhelo de quien está vivo y escucha con atención las palabras del Niño que se le ofrecen como modelo de conducta.

Al cerrar el tríptico nos encontramos con la Anunciación a la grisalla, cada uno de los protagonistas como estatua de mármol sobre un pedestal. La que forma parte del Museo Thyssen (Madrid) se le asemeja mucho, pero este aire encantador del tríptico abierto alcanza a la formulación de la más grata de todas las Anunciaciones pintadas por la familia Eyck. La luz se hace provenir de la zona alta a la izquierda, modo coherente de indicar que allí está Dios que ha enviado

a la paloma que se dirige al oído de María. Mientras este origen del foco se justifica por la presencia simbólica de Dios, se entiende menos que del mismo lugar se haya hecho partir la luz que baña la iglesia del interior. La orientación de los templos hace que la luz penetre por el sur, no por el norte, por tanto por la derecha.

Ningún pintor de su época, ni en los Países Bajos, ni en Francia, pero tampoco en Italia o en la Península Ibérica, ofrece una información tan detallada en sus obras, sobre él mismo (firmando), la fecha en que trabaja (datando) o el sentido que la obra tiene (inscripciones alusivas). Mientras es claro que los dos primeros puntos obedecen a un impulso personal, no impuesto por el cliente, pero aceptado por éste debido seguramente a la fama de que disfruta el artista al que ha acudido, el otro podría creerse que proviene del mentor de los programas. Pero la reiteración de ciertos textos a los que parece Van Eyck más aficionado y el hecho de que tal cúmulo de inscripciones no se den en otros pintores, diría que estamos ante un caso excepcional en el que su participación sería efectiva, aunque la responsabilidad fuera compartida con el mentor.

El cardenal Albergati

Se trata de una Virgen alactando al Niño, de acuerdo con una fórmula iconográfica muy antigua

Si los Arnolfini, Adornes, Giustiniani o Rapondi eran mercaderes, hombres de negocios, recaudadores de impuestos o funcionarios al servicio de los duques de Borgoña, también eran residentes en Brujas u otras ciudades de los Países Bajos. Pero Van Eyck retrató en no sabemos qué circunstancias a un personaje singular, el cartujo Niccolò Albergati, cardenal de la Santa Croce in Gerusalemme de Roma. Excepcionalmente conservamos lo que hay que considerar el dibujo preparatorio (Dresde, Kupferstichkabinett). También el excelente retrato pintado de acuerdo con el dibujo y las indicaciones de color que figuran en él (Viena, Kunsthistorisches Museum). Personaje capital de la cancillería papal, persona considerada íntegra y honesta, diplomático efectivo, viajero más allá de su edad, inmerso en asuntos de la mayor diversidad, es una personalidad fascinante cuya aparición por tierras nórdicas no se sitúa antes de 1431 cuando ya tenía 56 años y llegó para negociar la paz entre Inglaterra, Francia y el ducado de Borgoña. Estuvo en Brujas, pero viajó por el resto del país. En distintas ocasiones vuelve o se encuentra cerca hasta 1434 ó 1435. Pero en 1438 es presidente en el concilio de Ferrara donde se discute la unión de las iglesias católica y ortodoxa griega, entrevistándose previamente con el emperador bizantino y el patriarca de Constantinopla, pero visitando Nuremberg en noviembre. Tenía entonces 63 años.

¿Cuándo hizo Van Eyck el dibujo? De la pintura sabemos ahora (Briels) que en el marco hoy perdido llevaba la fecha de 1438. Cuando Panofsky los estudió se mostró perplejo por la distancia que creía ver entre una y otro, recordando otros casos en los que el dibujo, boceto o lo que sea se hace en un momento y transcurren años antes de que se realice la pintura definitiva, sugiriendo si aquí no habría sucedido algo similar. Entonces no se conocía la fecha de 1438 como válida para la pintura. ¿Habrá ocurrido así exactamente? Algunos estudiosos no lo juzgan necesario, no excluyendo un viaje de Van Eyck al sur en esa tardía fecha (Dhanens). En un terreno puramente lógico,

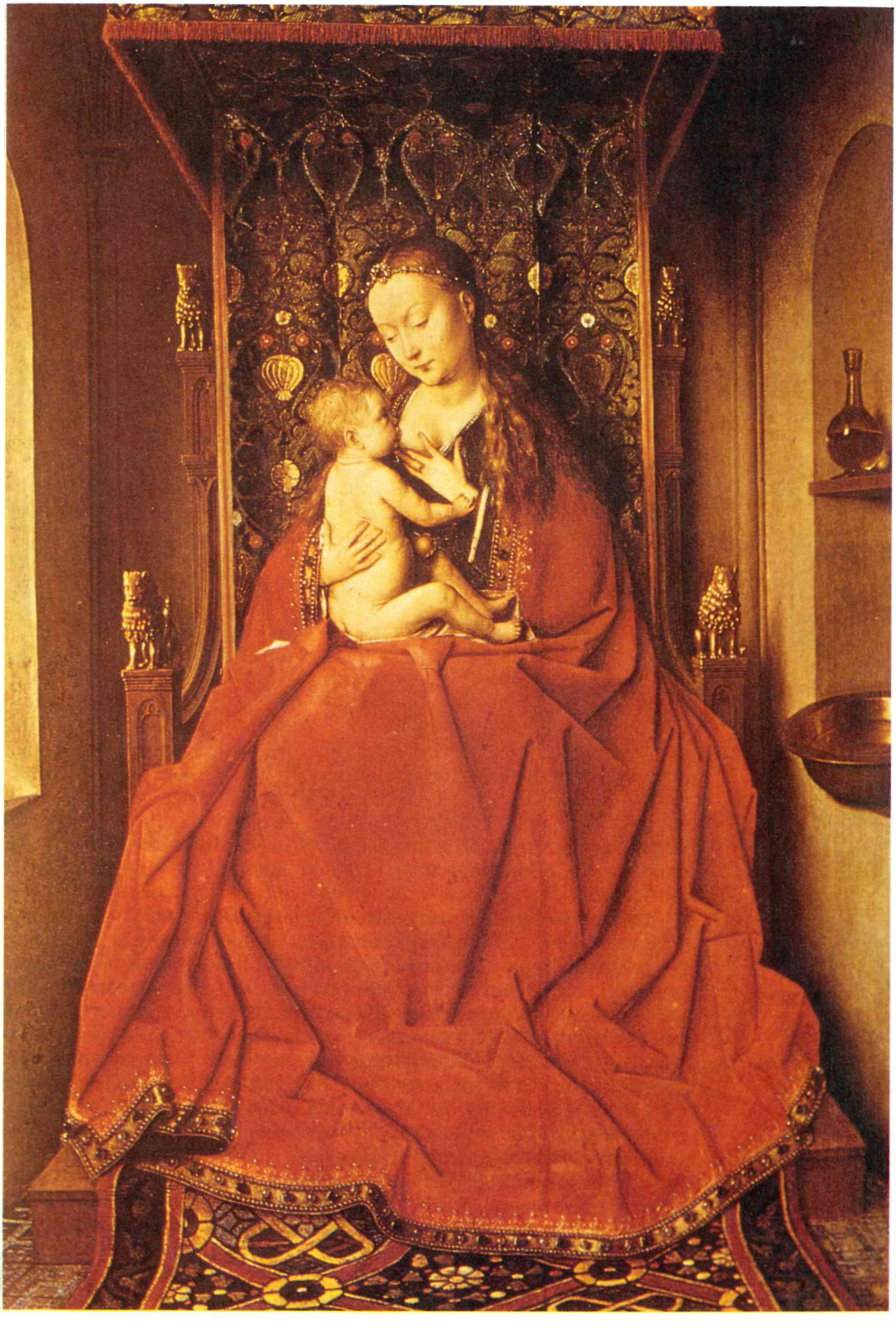
lo cual no quiere decir verdadero, parece razonable que el dibujo se hiciera entre 1431 y 1434. Por motivos indeterminados no se pasó a la tabla, aunque se dejó todo preparado para ello. En ningún caso hemos de pensar en el artista pintando directamente el modelo, a no ser que se dieran circunstancias tan excepcionales como aquellas del viaje a Portugal, donde urgía el envío de los retratos de la princesa para que el duque conociera los rasgos de quien sería su mujer. Lo normal es que se realizara un dibujo detallado de la cabeza posando el modelo, mientras alguna zona de hombros o proximidades se podía abocetar o trazar con más sencilla ejecución. Quizás convendría añadir esas notas de color que servirían después para reflejar la realidad de la tez o el cabello del retratado, pero el paso a pintura se haría con tranquilidad en la paz del taller.

Quizá en 1438 la importancia representativa del cardenal le llevaría a necesitar o desear el retrato que había quedado en dibujo en el taller del pintor. Lo cierto es que no debieron de cesar algunos contactos entre el taller eyckiano y Albergati, si lo que sabemos por otro lado no es engañoso. El museo de Detroit conserva un famoso *San Jerónimo* en su estudio, que ha gozado de mayor popularidad de la que hoy posee. De pequeño tamaño, se ha atribuido primero a Van Eyck, luego a Petrus Christus, al saber que había sido terminado en 1442, un año después de la muerte del primero, y se ha llegado a calificar de pastiche, porque se inspira muy directamente en el santo Tomás de Aquino de las mencionadas *Horas de Turín.* Châtelet ha propuesto la misma autoría para miniatura y pintura, avanzando recientemente incluso la hipótesis de la identidad del que se llamó Maestro H con un Jean Coene, contemporáneo y conocido de Van Eyck.

La Virgen de Lucca, por Van Eyck, Francfurt, Städelsches Kunstinstitut

La cuestión es que sobre la mesa de estudio de san Jerónimo hay un papel doblado en el que con letra minúscula se escribe en latín una frase que dice: *Al reverendísimo padre y señor en Cristo, monseñor Jerónimo, cardenal-sacerdote de Santa Cruz de Jerusalén.* Dirigiéndose a san Jerónimo que nunca tuvo título de cardenal se le equiparaba al que ahora llevaba el título de la Santa Cruz o Croce, y Panofsky supone que con ello se aludía a Albergati que morirá al año siguiente. Por otra parte, sabemos que en el siglo XV la popularidad del padre de la Iglesia era incontestable y de modo especial entre los intelectuales que le tenían como patrono y se identificaban con él. Lo cierto es que la cartuja próxima a Bolonia, donde fue monje Albergati estaba dedicada a san Jerónimo y, yendo más lejos, Hall ha propuesto que el san Jerónimo citado sería un retrato más o menos ideal del mismo Albergati. Entonces aún no se sabían algunos datos que luego modificaron diversas opiniones, pero lo cierto es que hay sobrados motivos para creer que el san Jerónimo tiene algo que ver con el cardenal y la pintura debió llegar pronto a Italia, porque el san Jerónimo de D. Ghirlandaio en Ognisanti de Florencia se hizo teniéndolo en cuenta.

El dibujo de Dresde es una obra maestra de Van Eyck. Se diría respecto a la pintura que hay una mayor intensidad en la expresión, los ojos sobre todo son más vivos y se esboza una sonrisa humana y amable, que queda pasmada y seca en la pintura, donde todo es algo más solemne, más oficial. No se trata de preferir una obra a la otra. Solamente de marcar unas diferencias que son mayores de lo que se percibe a primera vista. El dibujo tiene la frescura de lo inmediato, mientras en la pintura se percibe un componente de seriedad exigido quizá por el sentido de representatividad de personaje tan destacado.



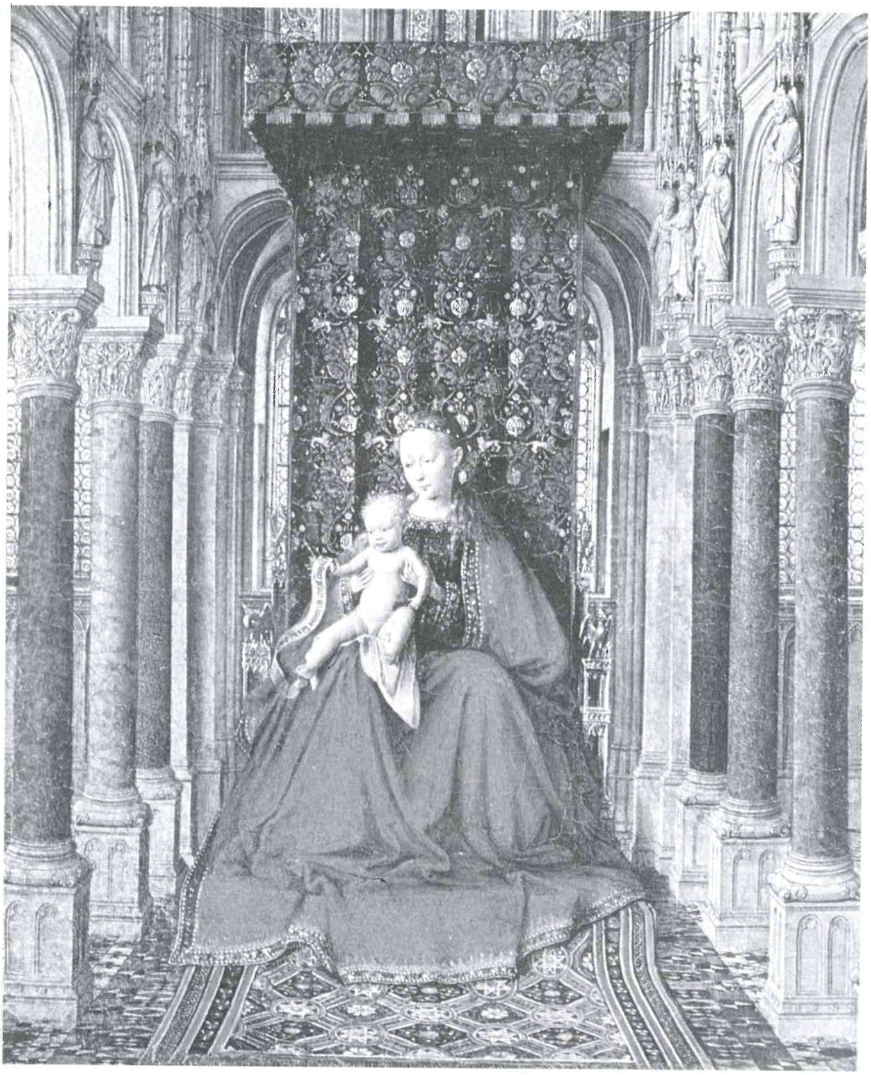
La Virgen de Lucca

La *Virgen de Lucca* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut) recibe este nombre porque proviene de la colección de Carlo Luigi de Borbón, duque de Lucca, quien lo vendió en 1841. No hay noticias anteriores. Dada la relación de los luqueses con Brujas y Van Eyck no sería extraño que estuviéramos ante otro caso de obra encargada directamente por un mercader de este origen viviendo en la ciudad nórdica. Sin embargo, del mismo modo se ha dicho que pudiera ser una pintura hecha por el artista, no por encargo, sino por gusto y para uso personal (Dhanens), lo que creo absurdo, más aún si se apoya en los argumentos emocionales tan poco apropiados como defensa.

Aunque de pequeño tamaño, está entre las obras mayores que nos han llegado, si la comparamos con el *Tríptico de Dresde*, por ejemplo. No hay restos de esos marcos que tan destacadas informaciones nos han proporcionado. Se han dado fechas probables no coincidentes, en ocasiones razonadas de un modo absurdo. La repetida idea de presentar a la Virgen en una iglesia de formas cuidadosamente definidas, se sustituye por otra más simple en la que con todo no se prescinde de la solemnidad. La cámara en que se encuentra es pequeña y estrecha, con una ventana abierta a la izquierda, de acuerdo con el gusto del artista que recurre con más frecuencia a una fuente lumínica colocada en este lado, que en el contrario. A la derecha hay un nicho con dos recipientes con agua. Se trata de una Virgen alactando al Niño, descubriendo para ello su pecho, de acuerdo con una fórmula iconográfica de muy antigua historia en el arte cristiano. Podría parecer, como consecuencia, que existía un acercamiento emocional a la Virgen mayor de lo que es común en otras obras. Y aunque tal vez exista algo de esto se establecen al tiempo ciertas distancias. Existe un trono solemne en el que están tallados cuatro leoncillos. Sabemos que un nombre que se da a la Virgen es el de Trono de Salomón y que existe éste como tal. En él hay doce leones. Aquí la presencia de cuatro es un signo alusivo a la otra visión siempre mayestática y solemne. Otro elemento que colabora a la monumentalidad es el rico dosel con telas ornamentadas que hay detrás y sobre la Virgen.

El tipo de niño está más cerca del que figura en la *Virgen del canciller Rolin* y la del *Canónigo Van der Paele*, que el de la *Virgen de Dresde*, por lo que una fecha entre 1435-1436 sería verosímil, pero presenta una actitud infrecuente: está visto en parte de espaldas. De todas maneras aunque la fórmula se califica de poco medieval fue introducida ya por el miniaturista del internacional al que se llama Maestro de las Iniciales de Bruselas, un italiano según todas las opiniones. Estaríamos ante una imagen devocional (Purtle). La composición será retomada en la *Virgen de Covarrubias*, que no es de Van Eyck, pero con él se relaciona y de la que hablaremos más adelante.

¿Podemos aceptar como válida toda la información que en 1456 nos ofrece Bartolomé Facio, un italiano, sobre nuestro pintor? Lo curioso es que repetidas veces nos comunica que en su tierra había obras suyas y muy importantes. Las desaparecidas bañistas se encontraban en una colección concreta. Alfonso V de Aragón, aunque sea de procedencia hispana, vivió buena parte de su vida en Italia y allí reunió una excelente biblioteca y una buena colección de pintura. Facio co-



Detalle del *Tríptico de la Virgen de Dresde*, por Van Eyck, 1437, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

menta alguna de las obras que tenía suyas: *Anunciación, Juan Bautista y san Jerónimo*, todas perdidas. Sobre un supuesto san Jorge, al que más tarde nos referiremos, se ha hablado, haciéndolo modelo inmediato de cualquiera de los que se pintaron en los reinos de la Corona, cuando es poco probable que así fuera. Con todas las dudas y reticencias que queramos en lo que afecta a ciertas informaciones, no hay duda de que fuera de su tierra han sido los italianos quienes mejor y antes lo conocieron y se entusiasmaron con sus obras, concediéndole los calificativos que comentamos.

Otra cuestión es establecer una comparación entre su pintura y la que se hacía en Italia o, más especialmente, en Florencia contemporáneamente. Las distancias son mucho mayores que las semejanzas (Castelfranchi Vegas), pese a algunos intentos de establecer paralelos demasiado forzados con su extraordinario coetáneo Masaccio (Meiss), aunque no hay duda de que ambos abrieron vías por las que van a transitar sus sucesores, y para definir el carácter de su arte se utilizan términos como realismo, término siempre equívoco y resbaladizo al aplicarlo a las formas artísticas.

Los servidores del duque

CIERTO es que sólo documentalmente conocemos algo de lo que Van Eyck hizo para el que fue su señor desde 1425 hasta su muerte, que es tanto como decir en la única etapa de la que con seguridad poseemos obras. Pero, por el contrario, conservamos aún cierto número encargadas por gentes relacionadas más o menos con la corte ducal. Van Eyck, en contraste con Rober Campin, no fue un pintor de y para la burguesía de las ciudades comerciales y artesanas de los Países Bajos. Su clientela, como su vida, refleja un cierto cosmopolitismo. Pero esto no quiere decir que sólo haya trabajado para los grandes señores. Acabamos de referirnos a los mercaderes italianos, excelentes clientes con gusto y con medios económicos. Entre los otros servidores de su señor también fueron gentes de distinta condición las que requirieron sus servicios o contactaron con él, en retratos con un componente religioso o sin él.

El primero de todos fue el misterioso Timotheos o *Leal Souvenir* (Londres, National Gallery). En esta ocasión el artista eligió otra forma diferente a la usual para decir lo que quería que se supiera. En vez del marco, aunque quizás también en él se comentaba algo, es en el parapeto situado ante el retratado donde se concentran los problemáticos datos. Suponemos que ese bloque pétreo que se antepone a la imagen está resquebrajado por algún motivo, al margen de que se haya pintado así para obtener un efecto de trampantojo. En él se han esculpido en hueco las capitales que identifican al efigiado con *Leal Souvenir* (Recuerdo Leal). Además, encima con otro color, unas letras griegas desgranan el nombre de TIMOTHEOS. Debajo, en cursiva gótica, se dice que estamos ante algo terminado el 10 de octubre de 1432 por Jan van Eyck, escrito ahora en latín. Tres líneas y tres lenguas: griego, francés y latín.

La persona que ha recibido tales apelativos es un hombre de mediana edad, quizás relativamente joven, visto de tres cuartos, tal vez no tan calvo como sugiera la falta de pelo en aquella parte de la cabeza descubierta, porque la moda, como hemos visto y seguiremos viendo, obligaba a afeitar la parte de patillas y nacimiento próximo del pelo. Cubre el resto del cráneo con un gorro o turbante. Se vuelve hacia nuestra izquierda para que quede iluminada buena parte de la cara ya que la luz proviene de ese lado. Unicamente se ve la mano derecha que lleva un papel en el que hay algo escrito. Se ha dicho que



Retrato del *«Leal Souvernir»*, por Jan van Eyck, 1432, Londres, National Gallery

ha perdido parte del acabado superficial a causa de una restauración drástica que lo limpió demasiado.

Identificación del personaje

Junto al *Políptico del Cordero* es la obra que se fecha con seguridad lejos en el tiempo: 1432. Ningún signo identificador o personal que proporcione una pista sobre ante quién estamos, salvo las inscripciones. La que lo identifica con *Leal Souvenir,* únicamente nos pone ante una situación muy general: la adopción de motes o divisas para ser nombrado o darse a conocer tan sólo a una elite o a un grupo de amigos. El entusiasmo por el mote, la divisa, el nombre adoptado, etcétera, es práctica común en la realidad y en la ficción literaria. Mucho más extraño es el de Timotheos. Es un nombre que no aparece en los Países Bajos antes de la Reforma, dice Panofsky, quien añade, que debe tratarse de uno de estos casos repetidos en medios humanistas, pero muy propio de la Edad Media, de adopción del nombre de un personaje de la antigüedad que destacó en la materia en la que trabaja quien lo elige, como llamar o hacerse llamar Apeles un pintor en honor del retratista de Alejandro Magno. Busca en el mundo griego y se encuentra con Timotheos de Mileto, músico griego contemporáneo de Platón y Eurípides, renovador de la música y muy honrado en la Edad Media, singularmente en el siglo XV. Por tanto, nuestro *Leal Souvenir* debe ser un compositor destacado de entonces.

Nuestro Leal Souvenir *debe ser un compositor destacado de entonces*

Hemos comentado ya la importancia que la música francoflamenca tiene en el siglo XV, hasta el punto de ser el norte de toda la música europea, incluyendo en este caso a la italiana, que recurre en los grandes acontecimientos a alguno de ellos. Recuérdese a Dufay componiendo para la consagración del arquetipo de las cúpulas renacentistas, la de la catedral de Florencia, el soberbio motete *Nuper rosarum flores.* Los ministriles de la corte de Juan I o Martín el Humano, reyes de Aragón, iban al norte a renovar sus repertorios. Cuando Tafur está en Bruselas y se presenta ante el duque Felipe y su esposa, Isabel de Portugal, se encuentra en la corte a *dos çiegos naturales de Castilla, que tañen vihuelas darco, e después los vi acá en Castilla.* Probablemente, de tener que elegir entre los más grandes creadores del momento, todos aceptarían tres nombres: Dunstabble, Dufay y Binchois. Siendo inglés el primero queda desechado. Los otros dos se representan en una miniatura de una copia del *Champion des dames* de Martin le Franc, uno al lado de un órgano portativo y el otro ante un arpa medieval. Hacia 1432 Dufay estaba en Italia, donde residió varios años, aunque luego volviera y entrara al servicio de los duques, por lo que tampoco ha de ser él.

Queda Gilles Binchois. Había sido soldado anteriormente *(en sa jonesse fut soudart),* pero había dejado ese oficio y hacia 1430 había entrado quizás al servicio del duque de Borgoña que era extraordinariamente aficionado a la música. Allí siguió hasta su muerte en 1460, sin que se le conozcan grandes viajes. Llegó a recibir órdenes menores y fue el director de la capilla de corte desde 1436, siendo encargado de componer la música sagrada, pero pudiendo hacerlo igualmente con la profana. Fue apreciado por la dulzura y alegría de sus melodías por lo que el posterior compositor Ockeghem le llamó *père*

de joyeuseté. Sin embargo, hasta ahora no consta que Binchois haya adoptado el nombre de Timotheos o se le conociera por él. En 1432 debía tener unos 32 años. No obstante lo sugerente de la identificación y su lógica, no todos la han admitido, poniendo de manifiesto, entre otras cosas, que no parece lo más apropiado para un músico presentarse con un papel en la mano que ni siquiera tiene pautado musical. Recuérdese la miniatura citada en la que ambos compositores están acompañados de un instrumento. Parece que en la parte de atrás se han encontrado restos de una pintura hecha como si imitara mármol, procedimiento caro para Van Eyck, y restos de unas armas que recuerdan las de la familia Cenami.

Retrato de un orfebre

Una corte como la de Borgoña donde el fasto y su manifestación eran necesarias como forma de poder, la orfebrería hubo de tener una importancia capital, aunque es algo que comparte con cualquier otra corte medieval o centro catedralicio. En la obra de Jan van Eyck se retratan piezas de orfebrería tan extraordinarias, como la corona a los pies del Todopoderoso en el *Políptico del Cordero* de Gante o la que un ángel va a colocar sobre la cabeza de la Virgen en la pintura encargada por el canciller Rolin, sin olvidar las piezas profanas, como el collar del Toisón de oro que lleva Balduino de Lannoy. Entre los orfebres que trabajaban en Brujas estaba Jan van Leeuw, de quien se sabe que en 1436 estaba casado y tenía hijos, había presidido el gremio de orfebres en 1441 y vivía aún en 1459.

La Virgen del canciller Rolin *es una obra maestra de la historia de la pintura*

Es a este hombre a quien retrata Van Eyck cuando tenía 35 años (Viena, Kunsthistorisches Museum). En esta ocasión la inscripción sobre el marco imita un metal dorado, lo que proviniendo del pintor es de suponer que no era casual, sino alusivo al oficio de quien manejaba metales y, sobre todo, oro. Se ha elegido la lengua vernácula. Cuando hubo de citarse el nombre: Juan de León, se sustituyó la segunda palabra por un leoncillo. Dice en definitiva traducido: *Jean de Leeuw que el día de santa Ursula abrió por primera vez los ojos. 1401. Heme aquí pintado por Jan van Eyck. Se ve bien cuando él ha comenzado. 1436.* La última frase se traduce más libremente de otras maneras: *como se sabe hace mi retrato en 1436* o *me representó, como es sabido, en 1436.* La inscripción pone de manifiesto la variedad que exhibe el pintor que unas veces *fecit* o *complevit* sus obras y otras las ha comenzado o realizado. En ocasiones se cita el año, pero en el Timotheos se menciona el día en que se supone se terminó la obra. A veces está escrita la frase, otras se esculpe en una piedra falsa o se trabaja en metal. Van Eyck cuidó esta parte del marco como toda la pintura. Al desplazar inscripciones de todo tipo a ese marco, no invadía el espacio puramente pictórico, sin dejar por ello de ofrecer la información que pretendía hacer llegar a los espectadores o poseedores de la pintura.

Nos ofrece la imagen del orfebre casi de frente, mirando al espectador, lo que Panofsky considera uno de los grandes hallazgos del pintor en el arte del retrato y que habría llevado a cabo por vez primera en el *Hombre del turbante* al que más adelante volveremos. Jan van Leeuw presenta la imagen de un hombre relativamente joven y fuerte

con grandes manos, de las que se muestra claramente la derecha, en apariencia poco apropiadas para el detallado trabajo que había de hacer. En la que se muestra mejor lleva un anillo que no sería el de esponsales o de fidelidad conyugal, como en ocasiones se ha manifestado, sino que es el apropiado al oficio.

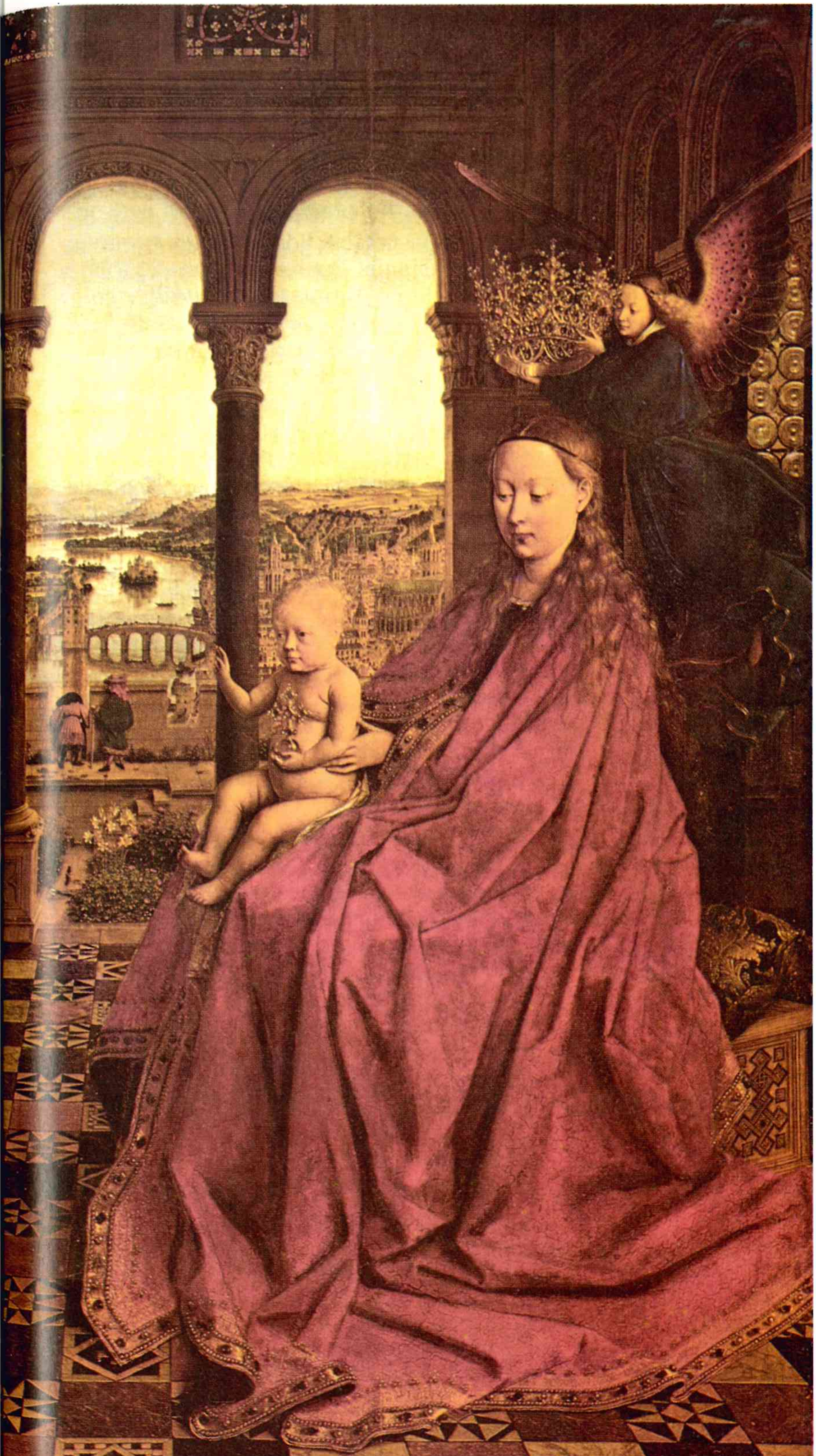
Aunque parece que ha sufrido alguna limpieza que ha dañado la capa superficial, sigue siendo una espléndida cabeza iluminada desde la izquierda, donde el juego de veladuras permite distinguir las mejillas algo coloradas sobre un rostro más moreno en el que asimismo se percibe la existencia de un sombreado de barba bien afeitada.

Con la *Virgen del canciller Rolin* (Museo del Louvre) nos ofrece Van Eyck otra obra maestra de la historia de la pintura, más que un retrato y que un cuadro religioso. Lo mejor de su técnica portentosa se manifiesta en una tabla que cualquiera supondría de buen tamaño, por la minucia con que está tratado cada minúsculo detalle, cuando sus medidas son de 66 × 62 cms. También es una de las más complejas en lo compositivo e iconográfico.

La ciudad ideal

Y el soberbio paisaje que se ofrece ha despertado la curiosidad de múltiples estudiosos mal guiados, que se han afanado en identificar lo inidentificable, deslumbrados por lo que se les ofrecía y por una mala interpretación del arte, que puede constituirse en documento histórico, pero no del modo que ellos lo pretendían, máxime cuando quien está detrás es un hombre de las cualidades intelectuales de Jan van Eyck. Me refiero, y no volveré sobre ello, a los intentos de descubrir qué ciudad se pintó al fondo. Son increíbles los esfuerzos realizados que llevan a unos a creer que estamos, ¡hay que fijarse bien!, ante Gante, Brujas, Ginebra, Lyon, Autun, Lieja, Maastricht, Utrecht, etc. Naturalmente, no se trata de ninguna de ellas y al mismo tiempo son todas. Es una recreación de ciudad nórdica, donde aquí hay un





La Virgen del canciller Rolin, por Jan van Eyck, París, Museo del Louvre

recuerdo de ésta y allí el de aquella otra, donde un edificio se asemeja a otro real y el otro procede de uno diferente. Jan ha creado una ciudad nueva que es la síntesis de todas las que conocía y ninguna de ellas. Esperemos que tanto esfuerzo haya servido, al menos, para conocer mejor cómo eran aquellas villas que se intentaron descubrir en la pintura y deseemos que no surjan otros historiadores intentando demostrar nuevas identidades falsas con un aparato crítico más o menos envidiable, pero inútil. Me temo, no obstante, que no será así.

Tal vez si hubiera que nombrar la personalidad política borgoñona más destacada de la época de Felipe el Bueno muchos elegirían a Nicolás Rolin, el canciller procedente de Autun. *Este canciller solía gobernarlo todo solo, con mano personal manejar y llevar todo, se tratara de guerra, se tratara de paz, se tratara de cuestiones de finanzas*, decía Chastellain, historiador de la época. Con ello se indica hasta qué punto el duque descansaba y confiaba en él, una persona de origen relativamente humilde, pero que se había convertido en el hombre más influyente de la corte y, sin duda, uno de los más ricos. Esto no dejó de levantar suspicacias contra él, como se adivina tras las palabras de otro contemporáneo, Jacques du Clercq, escritas poco después de su muerte: *Hacia este tiempo, en la villa de Autun en Borgoña, murió Nicolás Rolin, caballero; canciller del ducado de Borgoña, de edad de ochenta y seis años aproximadamente. De la cual villa de Autun su hijo es obispo y cardenal de nuestro San Pedro... Dicho señor Nicolás fue venido de pequeño lugar... adquirió más de cuarenta mil florines de renta e hizo a todos sus hijos grandes señores y obtuvo para sus hijas altas alianzas... El dicho canciller fue reputado como uno de los sabios del reino, hablando temporalmente, porque en lo que refiere a lo espiritual, me callo.* El propio Chastellain se ensañaba con él, condenando ese deseo desmedido de riquezas, que tan buenos resultados le dio: *No cosechaba más que en la tierra, como si ésta fuera eterna para él.*

Este canciller solía gobernarlo todo solo, con mano personal manejar y llevar todo

Estamos ante alguien cuyo abuelo no fue más que un burgués de Autun, su padre un funcionario que ya había adquirido notables bienes y él hace estudios de leyes, siendo abogado en el parlamento de París en 1408, ya al servicio de Juan sin Miedo, padre de Felipe. Casa muy joven con una dama de cierta importancia en el medio en que se movía su padre y, viudo, realiza un segundo enlace más ventajoso. Pronto escala puestos al servicio de los duques y en 1422 Felipe el Bueno le hace canciller. Era un cargo importante, pero que en él se convierte en algo similar a un primer ministro. De nuevo viudo enlaza entonces con Guigonne de Salins, de la alta nobleza. Se ennoblece como caballero. Toda su vida, salvo los últimos años, transcurre al servicio del príncipe, hasta el punto que algunos historiadores contemporáneos, como vimos, creían que gobernaba tanto con su señor, y grandes historiadores (Calmette) se han preguntado si la política del duque fue suya o de quien la guió, que fue el canciller Rolin. La paz de Arrás en 1435, entre el rey Carlos VII y el duque se debe en buena parte a sus condiciones de diplomático, al margen de que le valieron buenas recompensas económicas por parte de quienes la firmaron, lo que alimenta esa leyenda de persona anhelosa siempre de nuevas riquezas.

Esto no le impidió dedicarse a sus negocios propios con gran provecho. Se ha dicho (Caron) que la mayor parte de la nobleza borgoñona no era especialmente rica, pero existían excepciones. Una de

ellas es él, que con frecuencia es requerido para sostener con su dinero determinadas campañas y el pago acaba haciéndosele en nuevas tierras que pasan a su dominio. Sus rentas eran de las más altas. Se le respetó por la ascendencia que tenía cerca de su señor, se le reconocieron sus habilidades como hombre de Estado, pero fue envidiado por proceder de *pequeño lugar*, de cuna humilde, y por considerar que los medios empleados en su política y su sistema de enriquecerse no iban de acuerdo con las reglas de una ética conveniente.

Imitando en esto a su señor, quizás tratando de presentar una imagen acorde con su poder, puede que obedeciendo a una piedad real o pretendiendo un perdón divino a sus faltas, lo cierto es que es uno de los grandes promotores artísticos de su tiempo. Sus esfuerzos se centraron en dos lugares. Por un lado, Beaune, donde fundó en 1443, junto con su última esposa, Guigonne de Salins, un importante hospital hoy conservado, para el que además encargó casi inmediatamente el retablo del *Juicio Final* a Roger van der Weyden, otra de las más importantes pinturas del arte flamenco. Por otro, su ciudad de origen, Autun, donde tuvo un palacio en parte conservado y convertido en museo, al tiempo que transformó la iglesia de Nuestra Señora, donde había sido bautizado, elevándola al rango de colegiata y dotándola de nuevas obras apropiadas a su función. Es muy probable que conservara en su casa, en el oratorio de la capilla, la pintura de Van Eyck que sería entregada a la iglesia de Nuestra Señora después de su muerte y allí se conservó hasta 1800 en que fue trasladada a París donde se encuentra desde entonces.

El canciller se hizo representar de un modo que en cierta medida podría considerarse insolente

La descripción que de ella da un viajero en 1705 (Dhanens) es entusiasta. La considera de Juan de Brujas, como entonces se conocía a Van Eyck, y que representa al canciller ante la Virgen. Comenta que sólo posee un fino borde o marco donde hay una inscripción en relieve, cuando, dice, merecería *un marco de oro enriquecido de pedrería*. Desgraciadamente, se ha perdido ese denostado marco que sería el original y algo nos diría de fechas e intenciones iconográficas. Ya nuestro visitante se atrevía a identificar la ciudad que se veía al fondo, que para él se trataba de Gante.

El canciller se hizo representar de un modo que en cierta medida podría considerarse insolente. El lugar es un salón que tiene algo de iglesia románica o de palacio inventado, con una galería abierta por tres arcos a un relativo exterior. Los arcos son de medio punto realzados, como los del lado izquierdo y, seguramente, derecho. En medio de la sala hay un reclinatorio en el que se arrodilla Nicolás Rolin, vestido con ropajes muy ricos, juntando las manos en oración, levantada la cabeza del libro en que estaría leyendo y dirigiendo la vista a la Virgen con el Niño que tiene enfrente. María se encuentra sobre un sitial de madera con un rico cojín, pero no se trata de ninguno de los tronos con dosel a los que nos tiene acostumbrados Van Eyck. Se cubre con un gran manto rojo, color común en las Vírgenes de Dresde y Francfort, así como en la que luego veremos del canónigo Van der Paele. El Niño se sienta muy adelantado, completamente desnudo, como es común en sus pinturas, llevando un globo del mundo sobremontado de una cruz, obra preciosa de orfebrería, alzando la mano derecha mejor como bendición que como saludo al canciller. Un ángel de pequeño tamaño sostiene una corona espléndida de oro y pedrería por encima de la cabeza de María.

La galería se abre, en primer lugar, a un adornado y ordenado jar-

dín. Luego hay como un camino de ronda sobre un parapeto almenado, como si se tratara de las murallas de un castillo donde se asoman mirando al exterior dos individuos vestidos con ricas ropas que podrían convenir a un acomodado burgués o a un funcionario administrativo. Se supone que la construcción está en alto, como si fuera un castillo de defensa transformado en palacio, de modo que se percibe desde el parapeto un amplio paisaje, en primer lugar sobre una ciudad y luego sobre una amplia campiña cruzada por un ancho río. Muy al fondo, a una distancia que se sugiere enorme, se encuentran unas altas montañas cubiertas de nieve.

El canciller Rolin, hombre de su tiempo

Existen varios retratos del canciller Rolin, todos de excepcional calidad, aunque la coincidencia de rasgos en ellos es relativa, hasta el punto de que algunos han querido poner en duda la realidad del que nos ocupa. Dos destacan sobre todos. Uno es el que estamos viendo y el otro el que hizo Van der Weyden hacia 1446 para el retablo del *Juicio Final* del hospital de Beaune. Se supone que ambos están separados por diez años aproximadamente y por el ojo de dos artistas extraordinarios, pero diferentes. La confusión entre los historiadores a la hora de juzgarlos hace decir a unos que el de Van Eyck es más idealizado que el de Weyden y a otros afirmar justamente lo contrario. El tercer retrato procede de un códice de las *Crónicas de Hainaut* de Jean Wauquelin (Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9242, fol. 1), al que se ha añadido una miniatura de presentación hecha por un miniaturista distinto de los que trabajan luego. La altísima calidad alcanzada ha hecho que se atribuyera a Weyden, entre otros. El duque en pie recibe el libro de manos de su autor y está rodeado de diversos personajes algunos de los cuales pueden identificarse, como el anciano Nicolás Rolin, algo inclinado tras el duque, a su derecha. Tratándose de una obra importante hay que decir que en este caso la identificación se ha hecho sobre la base de los otros dos, por tanto su interés es menor en este sentido.

Jan van Eyck ha pintado una figura corpulenta, todavía fuerte, de hombre maduro pero conservando buena parte de su antiguo vigor, con un rostro enérgico de rasgos marcados y duros. La cara parece llena, con una boca firme y una mirada despiadada, escasamente apropiada para orar ante el Niño. Es una imagen arquetípica de noble orgulloso y altanero, de rasgos que sólo se entienden si reproducen fielmente los del original. En la pintura de Van der Weyden nos encontramos con una personalidad fuerte también, pero de fisonomía de trazos más finos, un ser humano que da la sensación de ser más alto y delgado. La carne de las mejillas se ha vencido y cae blandamente a los lados, mientras aún se sostenía parcialmente en la pintura de Eyck. Quizás se descubra más una boca enorme que al ser pintada de perfil en el retrato eyckiano se disimulaba. En resumen, es posible ver al mismo personaje pintado dos veces, más vigoroso en la obra más antigua y algo más favorecido por el pincel del otro artista. Por otra parte, pone de manifiesto la relatividad del término *realismo* aplicada a la obra de arte, que aún en el caso de que se deba al ojo más objetivo, es necesariamente una interpretación y no una copia.



Baudouin de Lannoy, por Jan van Eyck, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

¿Cuál es la razón de que se haya tenido la osadía de situar en el mismo plano al canciller y a la Virgen, sin una separación o un signo que permita marcar una cierta distancia moral o jerárquica entre ambos? Panofsky sostenía que la explicación estaba en el entorno. Se había creado un ámbito suficientemente diverso del normal, que haría presente ante todos que nos encontramos en una Jerusalén celestial y que el canciller había sido admitido a la gloria. Sin embargo, parece un tanto prematuro, cuando no se trata de un retrato funerario, sino una obra encargada en vida por el interesado, muchos años antes de que se rindiera ante la muerte, de la que siempre se quiso olvidar si aceptamos como válido lo que pensaba algún contemporáneo. Siguiendo en esta línea especulativa se veía una alusión doble en el jardincillo ante la entrada, al *hortus conclusus*, signo de María, y al jardín del paraíso, el *locus amoenus*, mientras el gran río del fondo trasunto del Mosa, sería el río de aguas vivas que sale del trono de Dios en los versos del Apocalipsis.

El retrato de Balduino de Lannoy responde a unas condiciones más normales

En los bordes del manto de María se leen fragmentos del Eclesiástico (XXIV, 17): *Soy exaltada así como cedro en el Líbano*, dedicados a ella según los escrituristas. Palabras más o menos comunes, no son suficientemente explícitas o características para aclarar otra cosa que la mera alabanza mariana presente en toda ocasión. Una lectura más atenta de todos esos fragmentos nos conducen además a diversos salmos, que con los otros pertenecen al Officium Parvum de la Virgen (Roosen-Runge). Desde luego, se han señalado antecedentes a esta iconografía, singularmente, en un *Libro de Horas* del círculo del Maestro de Boucicaut (París, Biblioteca Nacional, Lat. 1161, fol. 290), donde es una dama la que es introducida por un ángel ante el trono que ocupa la Virgen con el Niño. Pero sobre todo, con las *Muy Bellas Horas de Jean de Berry* (Bruselas, Biblioteca Real, ms. 11060-1, pp. 10-11) la semejanza es mayor, cuando se ve al duque arrodillado sobre un reclinatorio, con un libro abierto y las manos en oración, mirando hacia el folio opuesto, donde está en enorme trono una Virgen que amamanta al Niño. Pero, no obstante, hay que recordar que se ha separado el espacio propio de uno y de otra, que la Virgen está en el trono y el fondo es de color diferente que aquel de la parte en que se encuentra el duque. Esto es, se establece una distancia entre el donante y la Virgen. Incluso el hecho de que sea presentado por los santos Juan Bautista y Andrés, como intercesores y patronos, incide en lo mismo. Lo tremendo de la pintura de Van Eyck es esa inmediatez, la relación de igualdad que el maestro ha establecido entre quien ruega y aquellos a quienes va dirigida la oración.

Los capiteles románicos sobre la cabeza de canciller, esto es, a la izquierda, comienzan con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, siguen con la ofrenda de los hermanos y la muerte de Abel a manos de Caín y terminan con Noé ebrio. ¿Un recuerdo para el canciller de sus faltas y sus pecados (Dhanens) o un buscado contraste con María y el Niño, dentro de la reiterativa contraposición Eva-Ave? A mi juicio es más fácil creer esto último. En las primeras escenas se marca sobre todo la caída, mientras en la última se advierte ya en el Antiguo Testamento del cambio que ocurrirá con la aparición de la Virgen. En todo caso, esto va de acuerdo con múltiples programas de índole similar. También es razonable que se mencione el *hortus conclusus* en el jardincillo delantero. En definitiva, que la pintura presenta un programa en general coherente, donde el único elemento discordante es

la presencia demasiado inmediata del canciller en un ámbito en el que no le correspondía estar aún. Sabiendo que estaba destinada a uso propio, aunque era igualmente un reto lanzado a todos los que por detrás ponían en duda su derecho a ocupar el puesto de excepción que detentaba, podríamos estar ante una imposición del cliente al pintor.

Siendo asombrosa toda la pintura, tal vez sea el amplísimo paisaje dominado desde las murallas el que ha deslumbrado con mayor intensidad a todos los que se han acercado a la pintura. Si por una parte se puede creer con algunos que sí estamos ante la Jerusalén en la que ha sido aceptado antes de tiempo el canciller, puede haber una alusión a la *civitas Dei* en este inmenso espacio recreado; por otra parte, entiendo que sería más apropiada una alusión a esa parte del mundo, Flandes y Borgoña, que de modo tan firme ha ayudado a dirigir el canciller. El punto de vista tan alto, igual conviene a la visión religiosa, que a la política. Y Nicolás Rolin da la impresión de que está muy satisfecho de sí mismo. Dicho en otras palabras, bajo el pretexto de una manifestación de devoción y piedad, Rolin ha creado un monumento a su orgullo. Pero ha tenido la fortuna de disponer para ello de la complicidad consciente o inconsciente de uno de los más grandes pintores. Tal vez para entender lo que ha sucedido, hay que entrar en esa época de contrastes que vivió, cuando el mayor de los orgullos y vanidades no estaba reñido con la más ferviente de las devociones, donde a fuerza de empapar de religión toda la vida se borraba a menudo la diferencia entre lo sagrado y lo profano, como decía Huizinga. Y donde ciertas incoherencias en la concepción del pensamiento religioso indicaban una decadencia del simbolismo del que se abusaba y mientras se ponía al convencional servicio de cualquiera.

El collar del Toisón de Oro que cuelga retrata esta pieza de orfebrería

En cuanto a las fechas, las diferencias entre los estudiosos son pequeñas. Van de 1435 a 1437. La primera se ha propuesto de modo generalizado, sobre la base de que el encargo se hizo a raíz de la mencionada paz de Arras de 1435, en cuya negociación intervino el canciller de modo tan directo. Por motivos estilísticos difíciles de definir y precisar, porque no se justifican, sino que se limitan a ser afirmaciones, algunos retrasan esta fecha hasta 1437 (Friedländer, Dhanens). Personalmente, al interpretar que estamos ante una manifestación de la soberbia del canciller, considero que sería muy apropiado que hubiera pensado en ello después de su éxito diplomático. Pero las cosas no suceden automáticamente. Hasta fines de septiembre no concluyeron las sesiones de Arras. Sería casi impensable que al día siguiente Rolin hubiera hablado con Jan respecto a un encargo. Lo normal es que fuera al año siguiente cuando se formalizara todo y el artista llevara a cabo la obra, incluso inmediatamente después de la *Virgen del canónigo Van der Paele*, terminada más o menos a inicios de ese año.

Después de este monumento artístico se diría que volvemos a la realidad más cotidiana con el retrato de *Balduino de Lannoy* (Berlín, Staatliche Museum), no porque sea de poca calidad, sino porque responde a las condiciones más normales, sin implicaciones tan complejas como las que rodean el del canciller. Lannoy no fue tan importante como Rolin. Formó parte de la embajada a Portugal, aunque no la dirigió, y allí debió conocer a Van Eyck. Fue señor de Molembais y gobernador de Lille. En 1431 recibió el collar del Toisón de Oro instituido hacía poco por el duque de Borgoña y concedido excepcionalmente, con el que se adorna.

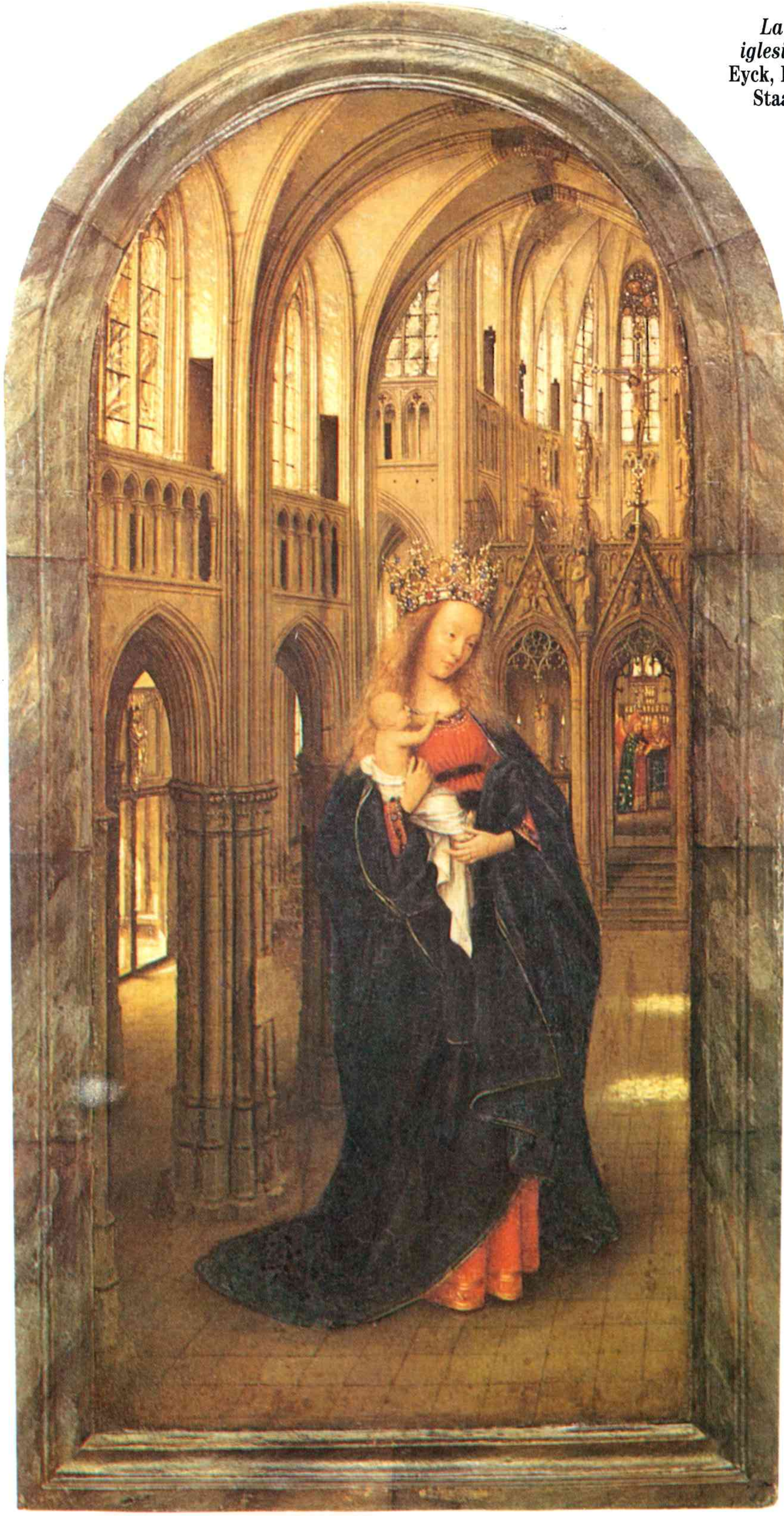
Tampoco se ha conservado el marco y ningún documento lo menciona, de modo que por una parte se ha atribuido a Van Eyck por razones estilísticas y por otra se ha comprobado que era Balduino de Lannoy a partir de un manuscrito del siglo XVI, el *Recueil de Arras* donde se recogen retratos de los siglos XIV y XV. En nuestro caso se dice: *Baulduyn de Lannoy dict le besque seigneur de Molembais*, o sea, Balduino de Lannoy, llamado el tartamudo, señor de Molembais. Una mano posterior añadió: *atribuido a Van Eyck.* Existen pequeñas diferencias entre el dibujo y la pintura.

Tan impresionante como el retrato resulta el retratado. La cabeza posee unos rasgos muy marcados, poco amistosos, algo siniestros. No parece un personaje simpático y si tenemos en cuenta el mote de tartamudo es de suponer que no poseería ningún encanto especial. Seguramente por ello se utilizó su fisonomía en otras diversas pinturas, en composiciones que nada tenían que ver con él. La pintura flamenca posterior siguió manteniendo la tradición del realismo de las primeras generaciones, pero mientras visto esto desde Van Eyck, Robert Campin o Weyden tiene sentido, con posterioridad no sucede lo mismo. Los rasgos individualizados vistos en muchas pinturas no son creaciones hechas del natural por los pintores, sino que en ellos se reconocen copias de originales anteriores. Balduino de Lannoy se prestaba a ello y fue utilizado en obras de hacia 1500. Isenbrandt representa poco después al distraído y al atento en misa y utiliza como modelo de uno de ellos la cabeza del canónigo Van der Paele. El sorprendente realismo y la presencia que poseen algunas de estas figuras sólo se mantiene en tanto que desconocemos los modelos a los que se recurrió.

Van Eyck ilumina fuertemente la cabeza, situando al personaje de tres cuartos. La luz proviene de la izquierda, pero no llega con la misma intensidad a sus manos. Todos los rasgos característicos están pintados con total objetividad. El collar del Toisón de Oro que cuelga del cuello retrata esta pieza de orfebrería. Parece que se ha demostrado que el autor fue el orfebre Peutin que lo terminó en noviembre de 1431 (Châtelet). La vara que lleva en la mano es signo de mando.

Obras obras religiosas

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, las obras religiosas de Van Eyck presentan una complejidad conceptual acorde con la forma de ser del pintor, pero también con una época donde se tendió a buscar segundos significados o significados ocultos en todo. El repaso a través de los escritos de algunos religiosos de entonces lo pone de manifiesto, desde textos bien trabados hasta otros donde se tiende a la extravagancia con más frecuencia de la deseada. Nuestro artista y sus mentores son hijos de ese tiempo, aunque el carácter reflexivo que se adivina tras su personalidad evitó que cayera o permitiera caer a sus clientes en ciertas banalidades, si bien se roza un refinamiento iconográfico tan críptico en algunas obras que sólo serían entendidas por una minoría. De hecho, si exceptuamos el *Políptico del Cordero*, entre lo conservado, las pinturas religiosas de Van Eyck, y no digamos la mayoría de los retratos, no estuvieron destinadas a un gran público devoto, sino a personas o grupos muy concretos. Una buena par-



La Virgen en una iglesia, por Jan van Eyck, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

te debía de tener su lugar en oratorios particulares, aunque serían vistas por los más próximos conocidos de los propietarios. Si el tríptico de Dresde perteneció a una desconocida familia italiana residente en Brujas y pasó pronto a poder de los Giustinani, también residentes allí, debió de ser porque éstos la habían visto en la colección de aquellos otros hoy desconocidos. Si el *Retrato del canciller Rolin* acabó donado a la iglesia de Nuestra Señora de Autun no parece haber tenido este destino en origen, sino que estuvo en la casa-palacio del canciller. Incluso al ser entregada no se colocó en una capilla pública. Es probable que no sucediera esto en todas las ocasiones, aunque sea en la mayoría. Precisamente la primera de la que hablaré pudiera no encontrarse en tal situación.

La Anunciación Melon

Virgen en una iglesia *es una obra exquisita* pictóricamente y *muy compleja* temáticamente

Me refiero a la *Anunciación Melon* (Washington, National Gallery). De dimensiones considerables para ser del pintor (93 × 37 cm.), se ha dicho repetidas veces que podría haber constituido el ala de un desmembrado tríptico. Se ha discutido mucho sobre su fecha, tendiendo muchos estudiosos a ver un trabajo anterior al *Políptico del Cordero*, especialmente Panofsky, pero también se ha hecho de 1433 (Tolnay) o 1434 (Friedländer). Pese a ser una de las obras más conocidas y llamativas de Van Eyck recientemente se ha emitido la hipótesis de que no sea autógrafa, sino de tradición eyckiana pero posterior (Dhanens). Sin embargo, aunque pueda haber sufrido algo la vestidura de la Virgen o alguna otra zona, posee la calidad suficiente para que siga considerándose suya. Se dice que estuvo en una iglesia de Dijon, por lo que dijo su vendedor, añadiendo que existía una tradición según la cual había sido regalada por el duque de Borgoña. Después de una complicada peripecia que le hizo llegar hasta el museo del Ermitage de San Petersburgo, siendo de las piezas elegidas para ser vendidas después de la revolución, adquiriéndola el gran coleccionista A. Melon que la donó a la National Gallery de Washington (1937).

La Anunciación sucede en el interior de una iglesia, por vez primera en la pintura, aunque existían antecedentes en la miniatura del *Maestro de las Horas Boucicaut* (Panofsky). Al ejemplo señalado se han podido añadir otros varios, pero no ha aparecido ninguna pintura que lo anteceda. El análisis iconográfico que hizo Panofsky ha sido matizado y enriquecido con las aportaciones de Ward y Purtle.

La Virgen, que es casa y templo de Dios, por tanto establece una relación con el entorno sagrado en tanto recibe la visita del ángel y sobre todo del Espíritu, está arrodillada ante un reclinatorio con un libro abierto, y eleva las manos en un gesto litúrgico. Delante están los lirios de pureza. El ángel viste con una riqueza inusitada que aumenta con la corona sobre la cabeza, en vez de la diadema de otras ocasiones. Una vez más el saludo y su respuesta se manifiestan en letreros de los que el que sale de la boca del ángel es normal, mientras el otro se escribe con letras al revés, dirigidas al Padre que se supone fuera del templo, pero manifiesto a través de unos rayos en uno de los cuales está la paloma del Espíritu. La Iglesia en que esto sucede es en lo esencial románica, aunque se diría que parece cons-

truida al revés, porque parece que la zona alta fuera la más antigua.

Estamos ante una plena manifestación de lo que gusta a Jan van Eyck, que haciendo arqueología a lo divino, alude a través de la iglesia antigua al Testamento de la ley mosaica. En este caso, aunque los capiteles sean románicos no existe en ellos ninguna temática simbólica. Pero los signos están en todas partes. La cabeza de María prácticamente cubre la parte baja de uno de los tres ventanales bajos por los que entra luz. Se trata de una señal trinitaria, no debiendo quizás olvidarse que en el orden en que se citan las tres personas la segunda es Cristo, y su cabeza cubre en parte la segunda ventana. Arriba, sin razón aparente con los otros muros, hay una vidriera en la que se ve una Maiestas con querubines, que parece inspirada en las profecías de Isaías o Ezequiel, aunque su sentido se hace más complejo, porque el globo a los pies parece similar al de un esquema terrestre isidoriano, donde se lee la palabra Asia. A los lados de la ventana, por una parte la sirvienta egipcia ha tomado la cesta que contiene a Moisés niño y la ofrece a la hija de faraón. Además de que Moisés es a la ley lo que Cristo al Nuevo Testamento y es prefigura suya, la entrega de Moisés a la hija del faraón se pone en paralelo con la visita del ángel a María. Al otro lado Moisés recibe las tablas de la ley en el Sinaí. Debajo, en medallones, se distinguen los bustos identificados con inscripciones minúsculas de Isaac y Jacob.

Si esta parte se explica como camino de lo antiguo a lo nuevo, la presencia de ciertos personajes es prefiguración de la llegada de Cristo, la contraposición entre la Maiestas veterotestamentaria y la Trinidad simbólica está en una línea no de oposición sino de vía de coincidencia y complementariedad. La zona del pavimento abunda en esta idea, pero sobre todo es signo de que el pueblo escogido, con la ayuda divina camina hacia la renovación de los tiempos. Después de una primera identificación de escenas, nuevos análisis han permitido completarlas con otras que se ven sólo en parte. Se encuentran, Sansón matando filisteos, Sansón y Dalila, Sansón derribando las columnas y muriendo, el triunfo de David sobre Goliath, la muerte de Absalón y la muerte de Abimelech. Además, estas escenas se dan en un pavimento organizado en ortogonales, situándose los signos del zodíaco en los vértices, dando a entender que Dios reina sobre el mundo y sobre el poder de los astros.

La Virgen es monumental, alcanzando su cabeza a la altura del triforio

Complementariamente se ha visto que la Virgen se sitúa exactamente sobre donde debe estar Virgo, y sabemos que en las explicaciones cristianas que se han dado al zodíaco antiguo, Virgo es la Virgen. Añadamos que el ángel está sobre Aries que corresponde con marzo, mes en que se celebra la Anunciación. Aunque estamos en un templo, no es claro el lugar elegido. Falta asimismo el altar, que estaba en la miniaturas del *Maestro de las Horas Boucicaut*, de manera que en cierta forma se supone sustituido por la misma María.

Estamos, pues, ante una de las obras donde el complejo mundo mental en que se mueve Van Eyck alcanza uno de sus puntos más altos, casi imposible de seguir, incluso muy difícil de ver, como puede comprobarse aquí. Existe tal vez un exceso de elementos icónicos que podrían ponerse en relación con una parte del mundo religioso en el que vive Van Eyck, quizás demasiado entretenido en estos juegos de signos y símbolos. Pero como siempre la obra se puede entender en lo sustancial y disfrutar como pintura espléndida, porque todos y cada uno de esos elementos se ha ido colocando con una absoluta discre-

ción. Si es cierto que nos encontramos ante el ala izquierda de un tríptico, hemos de creer que la complejidad iconográfica del programa total debía ser enorme.

Virgen en una iglesia

También la pequeña tabla de la *Virgen en una iglesia* (Berlín, Staatliche Museum) es una obra a la par exquisita pictóricamente, pero muy compleja temáticamente. Sabemos poco de su historia antigua, porque las noticias más antiguas provienen del siglo XIX. Desde entonces su historia fue relativamente accidentada. Fue adquirida para Berlín en 1874 y tres años después era robada. Se dijo entonces que estaba firmada por Van Eyck y fechada en 1440. Por suerte la obra se recuperó pronto, pero había perdido el marco antiguo. Sin embargo, había noticias de alguna de las frases que en ella figuraban.

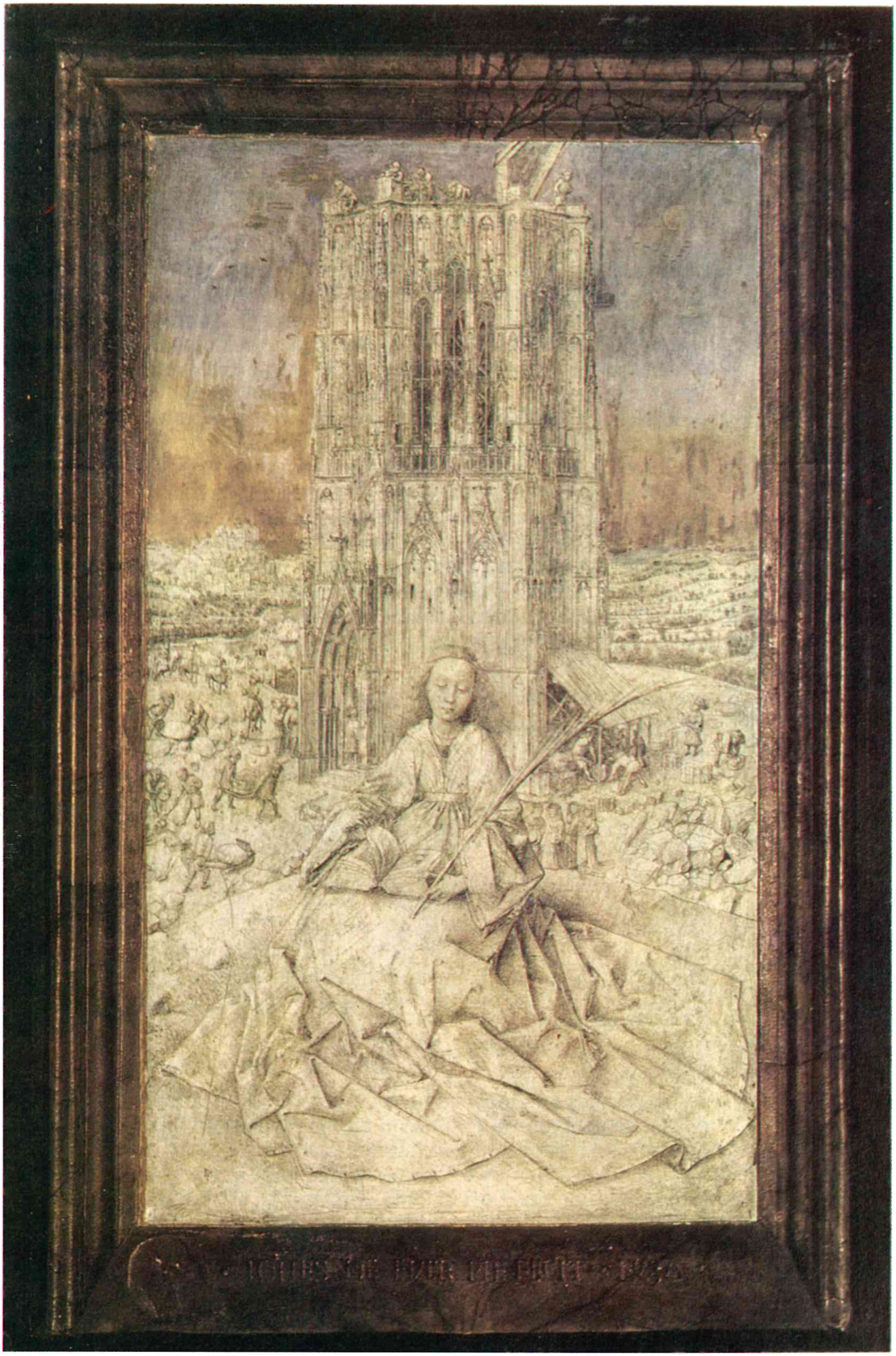
Nos encontramos ante una Virgen con el niño que se encuentra en el interior de una iglesia. No existen esos elementos antiguos o la contraposición de dos estilos arquitectónicos, porque la iglesia es gótica de tres naves, con crucero marcado y cabecera con deambulatorio. Un construido *jubé* o cuerpo de separación entre el presbiterio y la iglesia, construido en piedra, despliega un mundo de imágenes. Pero la Virgen es monumental, alcanzando su cabeza a la altura del triforio. No se trata evidentemente de una mala construcción perspectiva del pintor, sino de una voluntad de pintar así a María, porque María se dobla en la iglesia, porque es imagen de la Iglesia. Un primer hecho llama nuestra atención. En la zona izquierda del *jubé* hay un nicho con una imagen de la Virgen y el niño, artificialmente iluminada con dos cirios, mientras, por los dos ventanales izquierdos superiores de la nave, entra luz en forma de rayos que se materializan en el suelo delante de la Virgen. Por tanto, se busca un paralelo entre ambas imágenes y se usa del simbolismo de la luz en relación a la Virgen y su parto virginal.

***Santa Bárbara*, por Jan van Eyck, 1437, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten**

En el marco lo que se leía eran unas frases que traducidas venían a decir: *Esta madre es la hija. Este padre es nacido. ¿Quién ha oído una cosa semejante? Dios ha nacido hombre.* Se añadía una palabra, *etcet*, indicando que debía continuarse. Este texto proviene de un himno a la Virgen, propio de Navidad, donde se hablaba de la anunciación y el parto virginal (Meiss). Por tanto, no es simplemente la Virgen-Iglesia lo que vemos en la pintura, sino que se va más allá, de igual modo que los dos rayos de luz que han atravesado ambas ventanas sin romperlas, ni mancharlas, están en la misma línea.

En otro orden de cosas, dentro de este juego de lo real con lo ficticio o lo simbólico, hay que sumar otros aspectos. En el presbiterio hay dos ángeles cantores, seguramente entonando el himno citado. Además la arquitectura del *jubé* incluye una *Anunciación*, una *Coronación de la Virgen* y culmina en una *Crucifixión* y, aunque es normal que estuvieran estos temas en algunos pertenecientes a iglesias reales, es evidente que se sitúan aquí a propósito. Sin ir más lejos, hemos visto que una alusión al anuncio del ángel se encuentra en el himno.

La Virgen está colocada un poco de lado, como si mirara a algo



que sucede fuera del espacio del cuadro. Por otra parte, la iglesia se presenta con una construcción espacial sesgada, conviniéndole un complemento en una tabla que pudiera faltar. Se ha dicho que no era necesario que existiera, pero que podría darse. La pintura debió gustar posteriormente, porque de momento, viendo sus dimensiones, casi podemos asegurar que fue encargada por un particular para su oratorio íntimo y sería exhibida escasamente. En 1499 un maestro de Brujas pinta para Kristian de Hondt un díptico en el que la parte izquierda es una reproducción de la Virgen de Van Eyck, detallada y repetida en todo, salvo en los dos rayos de luz sobre el pavimento que faltan. En la segunda tabla se encuentra el donante arrodillado mirando a la Virgen (Amberes, Koninlik Museum). Más tarde (1515) pintó Jan Gossaert para Antonio Siciliano otro díptico similar (Roma, Galería Doria Pamphili), donde el donante que es él mismo tiene como patrón a Antonio Abad. ¿Son pruebas de que así era la primera obra de Van Eyck o simplemente que el icono creado por él inspiró a sus imitadores y a los clientes que les encargaron las copias? Tal vez la segunda hipótesis fuera la más válida.

Van Eyck creó en esta menuda tabla una especie de pieza de orfebrería, bañando el espacio de ese tono amarillo dorado, que proviene en buena parte de la arquitectura y de la luz que filtran los ventanales. Volvió a utilizar la luz como forma y como símbolo, de un modo tan irreal, como para hacerla entrar de modo ostensible por el lado norte de la iglesia, cuando, salvo si la orientación de la iglesia no es correcta, debía provenir del lado contrario, que corresponde al sur.

Es natural que muchos hayan creído que se trata de algo inacabado

Santa Bárbara

Muchos no entenderían todas las sutilezas formales y temáticas de pinturas como las dos vistas antes, pero una parte esencial de su mensaje religioso o estético era fácil de percibir. Pero, ¿a quién pudo estar destinada la Santa Bárbara del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas? Se trata de una tabla de pequeñas dimensiones que lleva un marco pintado con partes imitando mármol y en la zona inferior una inscripción: *Joh(ann)es de Eyeck me fecit 1437.* ¿Se debe decir que está pintada al óleo, cuando parece un dibujo finamente trazado en el que el predominio de la línea es manifiesto, aunque luego se manchen algunas partes para obtener efectos de volumen, sin uso de color salvo en el fondo, donde en el cielo se distingue un tono ocre y otro azul y, en este caso, existen fundadas sospechas de que se trate de algún añadido antiguo pero posterior?

Es natural que muchos hayan creído que se trata de algo inacabado, no se sabe por qué, o de un dibujo modelo de una futura pintura que nunca se llevó a buen fin. Sin embargo, en general se admite hoy que Jan van Eyck tuvo intención de que todo quedara como lo vemos. El cuidado con que está imitado el marco en el mármol y la firma que todos reconocen como auténtica abonan tal opinión. Es más, si la identificación antigua que mencionaremos inmediatamente es correcta, ya no parecía inacabada en 1604. Es necesario repetir la pregunta sobre la persona que hubo de encargarla. Seguramente no es casual que cuando la describe Carel van Mander esté en posesión de un humanista, Lucas de Heere (1604), no de una iglesia o una familia rica. Es

como si hubiera podido ser mejor apreciada por un intelectual que por un patrón cualquiera, como si fuera la idea o el concepto estético lo que primara por encima de toda consideración religiosa.

Y no se trata de negar interés a una de las santas más populares de la Edad Media. Siempre que se escoge un reducido grupo de vírgenes no falta ella, como se ve en el *Políptico del Corderdo* de Gante y que ya comentamos. Cuando en numerosos testamentos se pide la protección de varios santos, después de la divina, la de la Virgen y san Miguel, es una de las elegidas. Es patrona de los canteros y constructores de torres, de los fundidores de campanas, y de los que las hacen sonar. Protege de la muerte súbita y de la tormenta. Se encuentra en múltiples retablos de pintura y escultura en toda Europa y bastantes le son dedicados por completo. Pero nunca se la representa de esta manera. Recuérdese la tabla de Robert Campin en el Museo del Prado. Se encuentra en un interior, leyendo un libro. Una ventana se abre a un paisaje donde se ve una cierta actividad en torno a la construcción de una torre. Es una de las imágenes que más se le aproxima, pero es una pintura completa y acabada, no un aparente dibujo o diseño sin colorear. Cierto es que su mayor fama la adquiere en Occidente a lo largo del siglo XV, de modo que aún ahora no estaba establecida con rotundidad su iconografía posterior. Cuando se repasan los grandes Libros de Horas parisinos de los primeros veinte años del siglo XV se comprueba que, o no figura (*Muy Ricas Horas y Bellas Horas* de Jean de Berry u *Horas* del mariscal Boucicaut) o se encuentra con otras santas en grupo (*Horas Rohan*), mientras santa Catalina o santa Margarita, por ejemplo, encuentran su lugar personal en los sufragios correspondientes.

El atributo de Santa Bárbara es siempre la torre en la que la encerró su padre

Van Mander ya no conocía o no le interesaba el tema que representaba cuando la describe: *una pequeña representación de una Mujer... con un pequeño paisaje que no estaba más que abocetado y que sin embargo era extraordinariamente bonito y refinado.* ¿Sería muy arriesgado sugerir la hipótesis de que fue un arquitecto o algún otro artesano que la tuviera como protectora quien le encargó la *Santa Bárbara?* Si no es una imagen apropiada para el culto, aunque no fuera más que por sus pequeñas dimensiones, y resulta difícil de creer que agradara como obra acabada a una clientela que, aún la más refinada, rendía un culto al exceso del color y la suntuosidad y exigiría que se terminara lo que se le ofrecía en proyecto, ¿por qué no pensar en alguien que poseía los conocimientos suficientes para apreciar la exquisita pieza que se le ofrecía, que era un técnico o profesional en la materia, que era capaz de apreciar un bello dibujo y, al mismo tiempo, satisfacía su deseo de poseer un pequeño icono de su santa protectora para el minúsculo ámbito que hubiera destinado en su casa a sus devociones?

El atributo de santa Bárbara es siempre la torre en la que la encerró su padre. También suele llevar una palma alusiva a su martirio. Menos frecuente es que lea un libro, aunque puede darse, como aquí, en tanto que fue la lectura en parte la que motivó su conversión al cristianismo y el correspondiente castigo de su padre. Van Eyck le concede el protagonismo debido, pero hace que lo comparta con la torre que la caracteriza. Es ya original el que la sitúe en un exterior, directamente sentada en el suelo, como una Virgen de la Humildad, portando la palma, pero leyendo con cierta atención en el libro abierto que lleva entre sus manos. La pequeñez del dibujo impide que se haya

trazado ningún texto explicatorio en tal libro. La santa está ajena a todo lo que ocurre tras ella.

Segunda protagonista es la torre donde fue encerrada. Es monumental, no se ha acabado, por lo que sigue en construcción. Trae a la memoria esas fábricas gigantescas de la torre de Babel donde se representa una cantería en febril actividad. La pintura de Van Eyck es un precedente. La logia se ha situado contra el muro ya construido, a la derecha. El maestro de obras o arquitecto está allí con su vara, dando órdenes. Diversos operarios se afanan tallando piedras, llevando arena y cemento, transportando piedras, subidos sobre el edificio, utilizando una grúa, etc. Hay curiosos, como el grupo femenino conducido por un hombre, junto a la santa, o la comitiva que se acerca por la izquierda que bien podría ser la del padre que ordena tal construcción. Más al fondo hay una gran ciudad amurallada, la que habitaba Bárbara y sobre la que ejerce el mando su padre. Del lado contrario un amplio y llano paisaje no humanizado.

La torre está inspirada en las que entonces se construían, aunque es autónoma, no está adosada a ningún edificio o es un edificio en sí. Por eso le ha dotado de una puerta monumental que corresponde más a una iglesia que a la torre propiamente. Utilizando elementos constructivos y ornamentales de los que se hacía entonces, no copia nada en particular, tanto por lo dicho anteriormente, como porque no debió de existir nunca una torre ya no igual, incluso ni semejante. De acuerdo con la leyenda, en el segundo episodio, de modo que se vea de frente y con claridad, se ha abierto un triple ventanal, alusión a la Trinidad como había solicitado la santa cuando supo que sería encerrada en ella.

Gabriel y María imitan estatuas sobre pedestales, colocadas en un marco que sobrepasan

De la división en dos partes, la santa y la construcción de la torre, la segunda se impuso en los siglos siguientes. Es una verdadera escena de género, un documento sobre la organización del trabajo en una cantería, un modelo para otras construcciones como la de Babel, tan espectaculares y aún frecuentes desde inicios del siglo XVI *(Brevario Grimani)*.

Virgen de la Fuente

Una última imagen de la Virgen completa este pequeño grupo de pinturas cuyas diminutas dimensiones presuponen clientes deseosos de poseerlas para su uso devocional íntimo. Es la menor de todas, la *Virgen de la Fuente* del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas que no mide más que 19 × 12,2 cm. Todos los estudiosos se han mostrado favorables a considerar que formó parte de la colección de Margarita de Austria y a ella se refiere el inventario de 1516 cuando dice: *Une petite Nostre Dame, faite de bonne main, estant en un jardin ou il y a une fontaine*, apurando más la descripción en 1523: *Ung aultre petit tableau de Nostre Dame tenant son enfant, lequel tient une petit paternoster de coral en sa main, fort anticque, ayant une fontaine empres d'elle et deux anges tenant ung drap d'or figuré derrière elle.* Difícilmente podrían darse tantos detalles que coincidieran uno por uno con la pintura de Amberes. No obstante se ha levantado alguna voz discordante (Dhanens), afirmando que existieron muchas copias de esta obra y si se tratara del original se hu-



La Virgen en el panel derecho del *Díptico de la Anunciación*, por Jan van Eyck, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

biera indicado que era de mano de Van Eyck. Si no se aportan nuevas razones hay que seguir manteniendo la antigua identificación. Aunque en parte se ha intentado seguir los itinerarios de la pintura en realidad con ella sucede como con los ojos del Guadiana hasta el siglo XIX.

Sobre la zona baja del marco se leen dos inscripciones. En una Van Eyck coloca su divisa: *Als ich can.* Más abajo la firma y fecha: *Joh(ann)es de Eyck me fecit c(om)mplevit a(n)no 1439.* Es pues una de sus últimas pinturas conservadas, incluso, se dice, la última que dejó terminada. Se plantearon dudas sobre la lectura del 3, por no coincidir con otros y se propuso sustituirlo por un 2, con lo que la fecha de 1429 encajaría mejor con una pintura que en parte es bastante tradicional y, se decía, no está lejos del *Políptico* de Gante. Pero no hay razón para esa lectura.

La Virgen en pie sostiene al Niño, ahora semidesnudo, que se agarra a su cuello mientras ella le observa con ternura. Es una de esas imágenes amables, en esto comparable a la encantadora Virgen de Dresde, que fue capaz de crear Van Eyck en sus últimos años, contrastando con otras más solemnes. La tela sostenida por dos ángeles es un procedimiento ornamental que sustituye a los doseles de las imágenes entronizadas, pero tiene una función similar, con la salvedad de que requiere de dos ángeles que sostengan la pieza. Como tal es una tela rica, como acostumbran tanto él como sus contemporáneos, siendo llamativo que no cuelga simplemente en el aire, sino que sirve de escabel para los pies. Al primar en ella el rojo, el manto de María es una mancha azul. Ambos colores le convienen de acuerdo con los convencionalismos de entonces. El Niño tiene en las manos lo que se llama en el documento un *pater noster* de cuentas de coral, similar al que cuelga del muro de la habitación de la familia Arnolfini. Aparte su valor como objeto, por el material utilizado poseía un sentido protector, como los pequeños corales que se colgaban del cuello del Niño en otras ocasiones.

Ante María, una fuente metálica se alza sobre pedestal, culminada con una figura de león, emanando agua de cuatro caños. Es la *fons vitae*, la fuente de la vida, vista en el *Políptico del Cordero*, y los cuatro caños aluden a los cuatro ríos del Paraíso. Pero también es la *fons ortorum*, la fuente de los huertos, nombre que se le da a la Virgen en algunas letanías que toman diversos nombres a ella aplicados del Cantar de los Cantares o del Eclesiastés. En el *Breviario Grimani* (Venecia, Biblioteca Marciana, fol. 831), al final hay una hermosa miniatura con la Asunción de la Virgen, pero lo más importante sucede abajo donde se ha compuesto un paisaje cargado de símbolos o nombres de letanías marianas. En un lado se encuentra el *hortus conclusus* en cuyo interior se ve la *fons ortorum*, también con cuatro caños que vierten el agua en una taza cuadrilobulada. Crece en el interior un rosal: *plantatio rose.* En nuestra pintura, la presencia de un murete detrás de la Virgen, desbordante de plantas y flores es una alusión al *hortus conclusus*, el huerto cerrado que es un nombre de María. Se representa con mucha frecuencia entonces. Entre las plantas, algunas son rosales, como en el Breviario.

Probablemente sean más importantes las aclamaciones y la exaltación de María que otras razones. La obra se encuentra entre las más exquisitas del pintor. En alguien que siempre cuidaba al extremo todo lo que llevaba a cabo es algo sorrprendente la asimetría compositiva creada por la presencia en primer término de la fuente, lo que indica

que debió de ser muy importante como doble signo en la intención del artista.

La última obra descubierta de Van Eyck son las dos tablas con la *Anunciación* del Museo Thyssen (Madrid) que se dio a conocer en 1934 (Friedländer). Se pensó en principio que constituirían las alas de un tríptico perdido, al ser grisallas, como sucede en la maravillosa *Virgen de Dresde*, pero se ha puesto de manifiesto que el reverso está pintado como imitando mármol, por lo que se ha sugerido que la obra se concibió originalmente como díptico. No obstante, además de la rareza que constituye una obra tal, aunque no sea imposible, es llamativo que en la zona superior del marco se conserve esta inscripción donde cada protagonista emite su mensaje de la salutación cuidadosamente trabajado, como si se tratara de una grabación sobre mármol, y por el contrario no haya ninguna mención de autor, cuando Van Eyck acostumbraba a ofrecer la doble información.

Gabriel y María imitan estatuas sobre pedestales, colocadas en un marco que sobrepasan, sobre un fondo de mármol en el que se reflejan, de modo que se percibe su silueta en ambos casos. Comparadas con el mismo grupo de Dresde contrasta su tamaño monumental respecto al marco con el mucho más reducido de aquel tríptico. Hay otro cambio interesante y es que allí las dos figuras tenían ese aire amable y encantador que corresponde a las últimas obras de Van Eyck a partir de 1437, mientras aquí son más severos ambos, colaborando así a remarcar esa monumentalidad citada. Tal vez esto mismo hace que se haya señalado la influencia del escultor Claus Sluter a través de los plorantes de la tumba de Felipe el Temerario (M. Dijon) (Châtelet). De acuerdo con esto sería normal sugerir una fecha antigua de realización para ellas, cercana a la del *Políptico del Cordero.*

La presencia de numerosas tablas con una Santa Faz de Cristo, firmadas falsamente con el nombre y la divisa de Van Eyck indican la existencia de un prototipo suyo. En una copia del Museo Comunal de Brujas la fecha es de 30 de enero de 1440 y Jesús lleva una pieza de orfebrería como borde superior de la túnica. En otro ejemplar, esta vez del Museo de Berlín, mayor de tamaño que el otro, ha desaparecido la pieza que se sustituye con una inscripción que dice *Rex regum,* mientras la fecha es 31 de enero de 1438. Como hay alguna diferencia más, por ejemplo en cuanto a lo que afecta a la iluminación, se supone que el artista realizó dos iconos de la *vera effigies*, de la Santa Faz, en vez de uno y en esos dos años distintos.

Esto choca con lo que hasta ahora sabemos de Van Eyck, que nunca repitió ninguna pintura, pero no debe rechazarse sin más la hipótesis, porque el margen de maniobra que tendría si dos clientes distintos le hubieran hecho el mismo encargo era mínimo respecto a las posibilidades que ofrecen obras más complicadas. De todos modos sigue siendo sospechoso el asunto teniendo en cuenta, además, la casualidad de que terminara una y otra con la diferencia de dos años y un día.

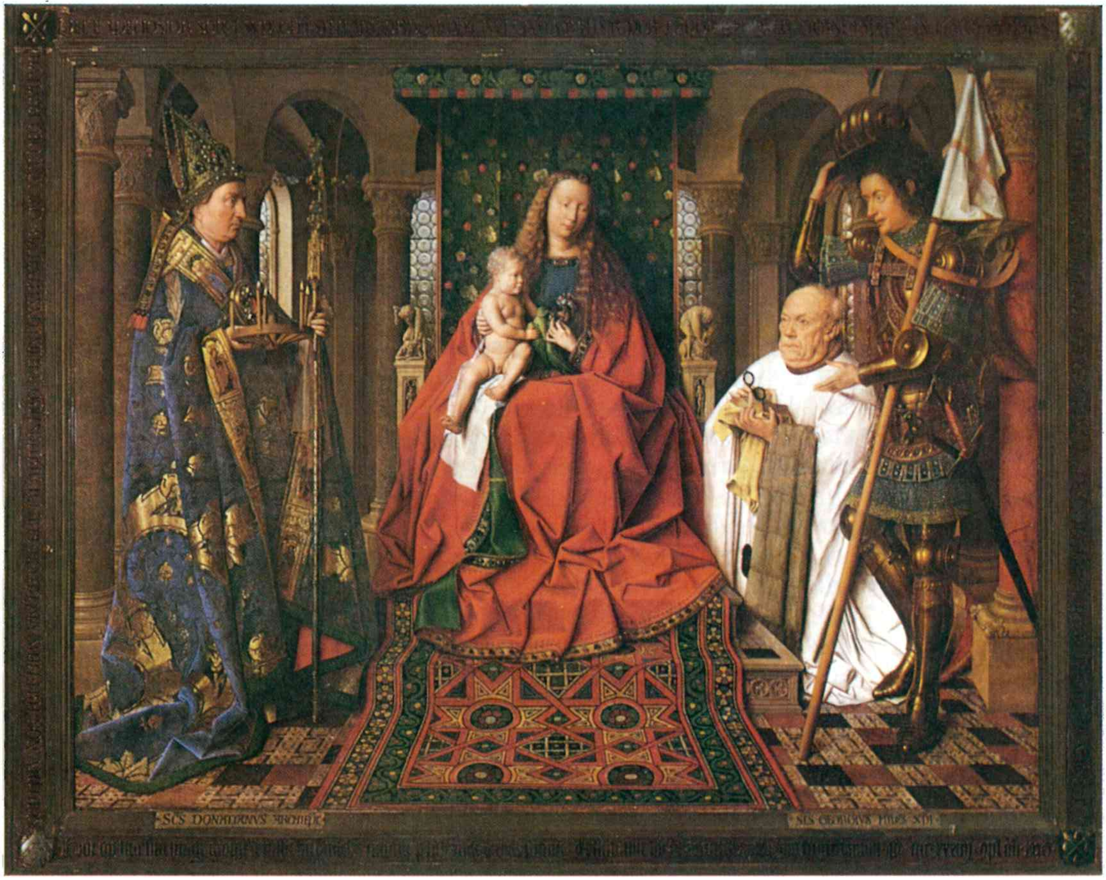
De lo que no parece haber la más mínima duda es de que se le encargó una Santa Faz, quizás dos, y creó un solo tipo, si acaso con ligeras variantes, que gozó de mucho aprecio por lo que pronto se comenzaron a pedir copias, mientras en un momento u otro desaparecían el original o los originales. La índole del encargo hace que la cabeza se encuentre más próxima de la del Todopoderoso del *Políptico del Cordero* que de cualquier otra obra suya, aunque sea de época muy tardía cualquiera de los dos supuestos originales.

La Virgen y Van der Paele

EN el retrato comentado del canciller Rolin, éste se encontraba ante la Virgen y el Niño en el interior de un edificio en apariencia sagrado. Por ese tiempo Jan van Eyck había llevado a cabo otra de sus obras maestras, la *Virgen del canónigo Van der Paele.* Pero aquí el escenario era más complejo, porque el número de personajes había aumentado. Otra obra muy discutida, la llamada *Virgen con un cartujo* (Nueva York, Colección Frick), se asemejaba como idea, y una última inacabada, la llamada *Virgen de Yprés,* se sumaba a las otras dos, pero en ella se volvía al esquema primero donde sólo el donante y la Virgen estaban presentes. Se ha elucubrado mucho sobre la dedicación de estas pinturas. ¿Centraban el altar de una capilla propia? ¿Se trataba de una memoria o epitafio sobre la tumba, situado asimismo en la capilla propia, pero al margen de un posible retablo diferente? En la pintura del canciller Rolin se han barajado diversas hipótesis, pero se da por descontado que no fue concebida para centrar ninguna capilla. Sin embargo, esto se había sugerido en el caso de la *Virgen del canónigo Van der Paele* (Hitchcock), cuando en realidad estaríamos ante esa memoria funeraria.

Maestro Jorge de Pala, canónigo de esta iglesia hizo que fuera hecha esta obra por el pintor Jan van Eyck. Y fundó aquí dos capellanías en la parte del coro del señor. 1434. Acabado 1436. Esta larga inscripción en latín, sobre el borde bajo del marco de la tabla del Museo de Brujas, nos pone en primeros antecedentes sobre una de las obras más ambiciosas de Van Eyck, la mayor de tamaño, después de su participación en el *Políptico del Cordero* de Gante. Es una pieza extraordinaria y causó un fuerte impacto en su entorno, copiándose en el siglo XVI y utilizándose algunas partes, como la misma cabeza del canónigo, como antes decíamos. Sin embargo, tenemos una cierta impresión de que el considerable tamaño no era el más conveniente para las condiciones del artista que no obtiene esos efectos de materia transfigurada y de luz color que se encuentran en otras obras.

Jorge de Pala, Joris van der Paele, era un canónigo de mucha edad cuando tomó la decisión de dotar las capellanías en la iglesia colegiata de San Donaciano de Brujas. De hecho en 1434 sólo dotó una, mientras no hizo lo propio con la segunda hasta 1442. Ya en 1387 tenía un beneficio en esta iglesia, como subdiácono. Abandona luego la ciudad y va a Italia, donde está varios años en la cancillería papal. Era



La Virgen del canónigo Van der Paele, por Jan van Eyck, 1434-1436, Brujas, Museo Municipal de Bellas Artes

un hombre rico cuando vuelve a Brujas en 1420. En 1434 se le dispensa de asistir a los oficios a causa de los achaques de su avanzada edad. Es cuando se decide a la dotación y luego al encargo de la pintura. Todo hace pensar que conservó ésta en su domicilio hasta la hora de la muerte (1443) en que la legaría a la iglesia, no para que funcionara como retablo, sino como epitafio o memoria en la capilla.

Existen puntos comunes con la *Virgen y el canciller Rolin,* pero, aun tratándose en esta ocasión de un canónigo, parece que mantiene unas distancias respecto a lo sagrado mayor que el orgulloso político del duque. La escena transcurre en una iglesia románica del tipo tan conocido, con deambulatorio o girola, situando a la Virgen que centra la composición en el lugar del altar, de modo significativo. Entronizada, lleva al Niño que juega con un papagayo, mientras toma un ramo de flores que originalmente (hubo un arrepentimiento) estaba en manos de María. A nuestra izquierda figura san Donaciano, santo poco relevante, pero fundamental en la ciudad que conservaba sus reliquias desde 863 y lo convirtió en su patrón. Van Eyck, como siempre, sitúa un amplio letrero relativo a él en el borde izquierdo: *Nació el último de nueve hermanos; arrojado al agua, fue devuelto a la vida; regenerado, fue el primer arzobispo de Reims. Goza ahora de la gloria de Dios.* También debajo en capiteles se lee su nombre.

En el lado contrario el santo es san Jorge, armado como caballero, que descubre su cabeza, mientras parece proteger al canónigo arrodillado. También su nombre se encuentra en el borde inferior,

mientras en la parte derecha del marco se lee en latín, como en las restantes ocasiones: *Nacido en Capadocia, combatió por Cristo. Huyendo retirado de los placeres del mundo, triunfó del dragón y lo abatió.* También en relación a la Virgen hay texto, y es uno ya sobradamente conocido: *Ella es más hermosa que el sol..*, porque se repite con frecuencia al aludir a María *(Tríptico de Dresde, Políptico del Cordero)*. Se diría que es a Van Eyck a quien corresponde haberlo elegido, no al canónigo que había de proponer el programa.

San Donaciano va vestido de obispo con extremado lujo. Su capa está bordada y se distinguen en ella las imágenes de los apóstoles comenzando por Pedro y Pablo. En una mano es portador de una extraordinaria cruz con gran ástil. Se ha sugerido si alguna de estas piezas no serían retratos de piezas procedentes de donaciones del rico eclesiástico. La escasamente difundida leyenda del santo lo supone viviendo a fines del siglo IV. Arrojado al agua se le salvó lanzándole una rueda con cinco candelas encendidas que se dispuso en torno a su cuerpo. Es el atributo que sostiene en la otra mano, sin olvidar los cirios encendidos.

Los capiteles románicos presentan los dos tipos, o vegetales con tallos enredados donde ocasionalmente aparecen animales u hombres enfrentados y enrollados, o imágenes significativas. Tras la caza del obispo se encuentra uno apenas entrevisto dedicado a la caída de Adán y Eva. Volvemos al uso del románico para expresar lo que ocurre en el Antiguo Testamento. La lectura se inicia aquí y es evidente que el primer capitel es de contraste con la idea principal expresada en el centro. La caída ha de preceder a la encarnación. Eva es la figura contrapuesta de María, a quien el ángel dirige la salutación *Ave*.

La escena transcurre en una iglesia románica del tipo conocido

El segundo capitel está entre el obispo y la Virgen. A la izquierda se encuentran Abraham y Melquisedec. Comúnmente este encuentro entre el guerrero de dios y el rey sacerdote es una prefigura de Cristo, pero sobre todo, por la ofrenda que éste hará es un signo eucarístico. Se establece así una doble relación. Con el obispo a quien le corresponde oficiar en el altar el sacrificio de la misa y con la Virgen y el niño, altar del sacrificio en la iglesia. La segunda escena refuerza este sentido: el sacrificio de Isaac prefigura el de la cruz de Jesús.

En el lado contrario se encuentra san Jorge, a quien se alaba como guerrero de Dios, como *miles Christi*, en la citada inscripción. Lleva una enseña de cruzado y va armado como caballero medieval, como está en uso. Sonríe mientras se despoja del casco. Los reyes, ya en obras anteriores como las *Bellas Horas de Jan de Berry*, se quitan las coronas como señal de respeto ante el niño. San Jorge hace lo propio y por los mismos motivos. El capitel simétrico del anterior, por lo tanto equidistante de san Jorge y de María, también contiene dos escenas: la lucha de Abraham contra los elamitas y la de David y Goliath (Naftulin). En ambos casos se trata de un enfrentamiento, como corresponde al guerrero que está a un lado. Pero ambas son imagen de Cristo triunfador del mal.

Otros símbolos

Continúan los signos de esta clase. La Virgen se sienta en un trono con dosel y está en el lugar del altar, porque es el altar con el Niño.

En los brazos del trono, pintados a la grisalla se ven en nichos a Adán y Eva. No es tanto que se desee resaltar que María y el Niño representan al nuevo Adán y la nueva Eva, sino la contraposición entre ellos, la caída y la redención, Eva y Ave. Encima, como si fueran pequeños relieves, está Caín matando a Abel y Sansón desquijarrando al león. La primera escena es prefigura de la muerte de Cristo. Abel anuncia a Jesús. Es el sacrificio el que se resalta, como en los capiteles de atrás y en la zona del obispo. Sansón matando al dragón es Cristo triunfando sobre el diablo y también bajando al infierno y liberando a los justos. De nuevo estamos ante una escena de lucha donde el triunfo corresponde a Jesús y esto en la zona del santo guerrero. Dos ideas priman sobre todas a través de estas imágenes complementarias: la de sacrificio eucarístico, propia del altar, y la de triunfo sobre la muerte, de resurrección. Que se hayan colocado estas últimas en el lado derecho no se debe sólo a que allí está san Jorge, sino a que se encuentra el canónigo, que de este modo se hace partícipe de la esperanza de salvación.

Algunos elementos iconográficos más se ocupan de redondear el sentido de la pintura. El Niño juega con un papagayo. Repetidas veces se ha indicado que entonces se comentaba que ese pájaro decía *ave*, por lo que se encontraba en algunas Anunciaciones. Dhanens aporta un interesante texto referente a este animal, que proviene del dominico Francisco de Retza, casi contemporáneo a Van Eyck: *Si un papagayo puede decir Ave ¿por qué una doncella pura no puede dar la vida a Jesús después del AVE del ángel Gabriel?* El papagayo es símbolo mariano. Las flores lo son asimismo.

San Donaciano va vestido de obispo con extremado lujo

Tal vez al utilizar aquí la iglesia de modo simbólico se ha dejado de lado el problema de unas proporciones adecuadas, entre ella y los que la ocupan, por lo que resulta un espacio poco despejado, algo angustioso. Los protagonistas son enormes y las columnas de separación entre presbiterio y girola, bajos. Cada figura en sí es magistral, aunque no especialmente expresiva. Las ricas telas que luce el obispo colaboran a concederle una tremenda monumentalidad. La sonrisa de san Jorge y su actitud debieron convencer al artista que va a partir de él para su san Miguel del año siguiente en el tríptico de Dresde.

Pero tal vez sea la figura del canónigo la magistral por excelencia. Se la puede aplicar lo que Panofsky dijo de los retratos del pintor: *Jan van Eyck es a la vez el más escrupuloso y el más enigmático intérprete de la naturaleza humana... los retratos... son descripciones más que interpretaciones*. La infinita paciencia servida por una infinita maestría le ha permitido retratarlo todo, al canónigo y sus achaques. Parece que existen pequeños arrepentimientos, que no son obstáculo para esa descripción pormenorizada de cada detalle de la piel.

En otro orden de cosas, se ha pronunciado en diferentes ocasiones la palabra *sacra conversazione* aplicada a este grupo de santos patronos acompañando al donante y ante la Virgen con el Niño. Naturalmente, el término procede de Italia y allí será un tema recurrente, aunque los más famosos ejemplos sean posteriores. Van der Paele estuvo mucho tiempo en Italia. Van Eyck es impermeable a lo italiano, si lo conoció de un modo u otro. Pero tal vez el canónigo tenía en el recuerdo algunas pinturas vistas y pidió al artista una obra en la que había un eco de ellas.

La *Virgen del Canónigo Van der Paele* está documentada, fir-



mada y fechada. Pero más tarde Van Eyck empezó a hacer otra obra cuya autoría es más insegura y que seguramente no se conserva, pese a que hay noticias y copias. Es la llamada *Virgen de Yprés* o *Virgen del prevoste Van Maelbeke.*

Lucas de Heere, el posesor de la Santa Bárbara, comenta que en Yprés hay una pintura de Van Eyck inacabada. Por el mismo tiempo, otro gantés, Marcus van Vaernewick, hace el mismo comentario. Más adelante, indica que se trata de una Virgen y un abad ante ella. Pero un poco más adelante proporciona nuevos detalles. Es en la iglesia de San Martín donde se encuentra el tríptico. En la tabla central está María con el Niño y arrodillado un clérigo o preboste. Las alas están inacabadas y en ellas se representa la zarza ardiente, el vellocino de Gedeón, la puerta de Ezequiel y la vara de Aarón. Por otra parte, una crónica de Yprés del siglo XVIII, pero compuesta según documentos antiguos, cuenta que para la iglesia de la abadía de San Martín Jan van Eyck había pintado en 1445 una tabla dedicada a la memoria de Nicolás van Maelbeke (Malchalopie), abad o preboste de San Martín (Dhanens).

Trabajando con estos datos y teniendo en cuenta errores como el de la fecha de composición de la tabla, cuatro años después de muerto, quizás se puede deducir que Van Eyck pintó para la iglesia de San Martín una tabla, quizás un tríptico, encargada por el preboste Nicolás van Maelbeke, como memoria funeraria. No es claro si había quedado inacabada la tabla, porque cuando se comenta algo en este sentido también puede aplicarse exclusivamente a las alas.

San Donaciano en un detalle de la obra *La Virgen del canónigo Van der Paele*, Brujas, Museo Municipal de Bellas Artes

Dhanens, que cree que la tabla central era la que quedó sin terminar, supone que un dibujo inacabado asimismo del Germanisches Museum de Nuremberg puede reflejar el estado en que quedó, cosa altamente improbable, porque se trata de un dibujo cuya historia desconocemos, lo que hace difícil conocer a partir de él el estado de la pintura. En todo caso, la Virgen está de pie y ante ella se arrodilla el preboste o prepósito, sucediendo todo en una iglesia románica del tipo a que nos tiene acostumbrados Van Eyck. Un segundo dibujo posterior, en el que se ve que todo está acabado, salvo el retrato del donante (Viena, Galería Albertina), demostraría la popularidad de la obra.

En Warwick Castle, en una colección particular, se conservaba una pintura que se decía obra de Jan van Eyck que sería, bien la obra desaparecida, bien una copia. Aparentemente era una pintura de bastante calidad, muy grande de tamaño, aún más que la del canónigo Van der Paele en altura. Se animaba con múltiples inscripciones que fueron transcritas hace mucho tiempo (Weale), en las que reconocemos algunas frases como propias de otras obras del pintor. Nadie acepta que sea autógrafa de nuestro artista, pero puede reflejar lo que fue ese original perdido.

Virgen con un cartujo

Se conserva muy bien la *Virgen con un cartujo* de Nueva York (Frick Collection). Se trata de una de las pinturas que ha provocado discusiones más contrapuestas que van desde hacerla de Van Eyck, autógrafa, hasta considerarla más tardía, de un eyckiano, pasando por

la idea de que fuera comenzada por él y terminada por quien se dice que fue su discípulo, Petrus Christus, quien en todo caso parece haberla tomado como modelo para una Virgen con un cartujo y santa Bárbara (Staatliche Museum, Berlín).

Es una hermosa obra de 47×61 cm, de forma apaisada como la *Virgen del canónigo Van der Paele*, pero mucho menor. El hecho transcurre en un interior, pero formando parte de una loggia o galería abierta que permite una clara iluminación y la vista de un exterior muy amplio dotado de un paisaje con ciertas incoherencias que se dirían impropias de Van Eyck. En el centro está la Virgen con el Niño, según un tipo aceptablemente eyckiano. El Niño se gira para bendecir al cartujo. A un lado se encuentra santa Bárbara como protectora del religioso. Familiarmente le pone una mano en su hombro en signo de protección, mientras en la otra lleva una palma. Al fondo exterior se ve una robusta torre, sin duda alusiva a la santa. Nada que ver con la misma santa que antes comentábamos. El cartujo está arrodillado, con las manos juntas, mirando hacia la Virgen y Niño. En el lado contrario, en pie igualmente, santa Isabel de Hungría, con ropas monacales y portando una bella doble corona signo de su realeza. Como se ve, un tipo de composición similar a la de la *Virgen del canónigo Van der Paele*, donde se ha trasladado el donante de la derecha a la izquierda y mientras allí todo transcurría en el interior de una iglesia, aquí es manifiesto un destacado exterior.

En el lado contrario está san Jorge, a quien se alaba como guerrero de Dios

Durante mucho tiempo fue anónimo el donante, pero al final se creyó descubrir quién era. En 1441, Jan Vos, prior de la cartuja de Genededal, donaba la pintura a su monasterio, en un acto solemne en el que estuvo presente el obispo irlandés Martin of Mayo, entonces de viaje por estos lugares. Sin embargo, en 1450, Vos dejó el cargo y se llevó con él la pintura a Nieuwlicht (Scholtens). Por tanto, se dijo, la obra debía haberse terminado en 1441 y sabíamos quién era el donante. Esto conducía a la idea de que podía haber sido comenzada por Van Eyck y terminada por Christus.

Pero, naturalmente, el que se entregara en esa fecha no impide que se hubiera pintado anteriormente y hubiera estado en posesión de Jan Vos entretanto, máxime cuando de nuevo nos encontramos ante una obra que no parece haber sido pensada como retablo de altar. Sterling la analizó y se dio cuenta que la santa Bárbara había sido casi copiada por Lluis Dalmau en su *Virgen dels Consellers*, de Barcelona. En efecto, las semejanzas entre la Santa Eulalia, también a la izquierda del cuadro, que posa su mano sobre el hombro de uno de los consejeros titulares es muy similar a la otra santa flamenca, salvo en las vestiduras que son más ricas en la pintura hispana. Dalmau volvió a Valencia a principios de 1436 lo más tarde, quizá antes. Sabemos que hubo de tener alguna comunicación con el taller de Van Eyck, como se viene diciendo. Por tanto, si la aproximación buscada es correcta, la pintura de Jan Vos debía estar terminada en 1435. Sterling añade entonces que Vos entró en la cartuja de Nieuwlicht, cerca de Utrecht, en 1431, y que la pintura pudo haber sido encargada por este motivo, por tanto no mucho después de esa fecha. Sería para él otra muestra de Van Eyck antes de 1432, año en que firma el *Políptico del Cordero*. La pintura sería suya con ayuda del taller en mayor medida que otras.

La razón de que se insista en el taller del artista es obvia. Sabemos que los artistas no trabajaban sino en él y con la ayuda de los ofi-

ciales. Parece como si Van Eyck hubiera sido diferente, y lo fue en muchos sentidos, por tanto que fuera absoluto autor de todo lo que firmaba y contrataba. Pero, ¿era así? Casi con seguridad hemos de responder que no. En nuestro caso, si la pregunta se plantea es porque falta en la pintura algo del oficio prodigioso al que nos tiene acostumbrados. También, porque parece detectarse tras santa Isabel de Hungría un paisaje con un amplio río, trasunto algo más seco que el visto desde lo alto en la *Virgen y el canciller Rolin* y hemos dicho que suponemos que el artista no se repetía, ni en eso. Observándolo detenidamente se ve que hay elementos comunes, como el puente, pero otros son diferentes.

Pese a todos los argumentos utilizados en favor de la autoría, quizás son más los que tienden a mantenerlo en el mundo más amplio del trabajo de taller, sin desechar la mano de Christus, aunque los argumentos a favor de esto son más endebles y se basan en el hecho de la fecha tardía (que no es necesariamente así) y la existencia de una copia simplificada que se supone, tampoco se sabe, que sería obra del que se considera su discípulo. Sea lo que sea, nos encontramos ante una pintura eyckiana de excelente calidad, entre las importantes que pudieron haber sido pintadas en el segundo cuarto del siglo XV. Tal vez si los datos de la vida de Vos se ampliaran y conociéramos su edad, sería posible confirmar la hipótesis de Sterling, por tanto, se profundizaría en la atribución al maestro.

Hubo otras obras religiosas. Más adelante nos referiremos a los *Estigmas de San Francisco* recurriendo a los hermosos ejemplares dedicados a ello que poseemos. La adscripción al pintor se hace a partir de la constancia de que en la familia Adornes había una pintura de este tipo en 1470 que se consideraba suya. También el *San Jorge* que estuvo en manos de Alfonso V de Aragón será mencionado.

Pero tal vez sea la figura del canónigo la magistral por excelencia

Otra vez los retratos

Difícilmente encontraremos otro pintor no sólo de los Países Bajos, sino de toda Europa, que haya pintado tantos retratos en relación al total de su obra como Jan van Eyck. Una de las razones que motivó su contrato con el duque de Borgoña, pudo haber sido esa capacidad retratística de la que dio muestra resolviendo el encargo de la princesa Isabel de Portugal en tan pocos días, pese a tener que repetir la imagen. Pero todos debieron de querer tener un retrato suyo. Esto teniendo en cuenta que no caía en la tentación de favorecer al modelo que se había puesto en sus manos, como debían saber Balduino de Lannoy o Joris van der Paele.

Sobre el total de los conservados habría que mencionar la escasez de rostros femeninos. Se exceptúan los desaparecidos de la princesa, los mixtos del matrimonio Arnolfini, el de Elisabeth Borluut con Joos Vijd y el de su mujer, que en sentido estricto apenas puede tenerse en cuenta, porque en nada debió de asemejarse a un encargo de los comunes. Tampoco favoreció a sus modelos femeninos si atendemos al tremendo rostro de Elisabeth en el *Políptico del Cordero*. Incluso las atribuciones erróneas más interesantes son de imágenes masculinas, como el *Hombre del clavel* (Berlín, Staaliche Museum) o el *Hombre del anillo* (Bucarest, Museo). Se nos dirá que esto se debe a la situa-

ción social de la mujer, lo cual es cierto, pero se tiene la impresión de que un Van der Weyden o un David pintaron en mayor número de ocasiones imágenes femeninas.

El Hombre del turbante

Es hora de que nos detengamos en uno de los retratos más conocidos y más antiguos cuya autoría no se discute. Se trata del *Hombre del turbante* (Londres, National Gallery). El nombre proviene del enorme turbante o tocado sobre la cabeza, en rojo intenso, plegado estéticamente de modo magistral, de manera que en sí es un trozo soberbio de pintura, que luce un hombre de mediana edad, del que ni se percibe un pequeño mechón del cabello, aunque el tono de la piel sugiere que fuera rubio. El marco nos proporciona esa información siempre preciosa a que nos ha acostumbrado el pintor. Arriba, su divisa: *als ich can.* Debajo, la firma y la fecha: *Joh(ann)es de Eyck me fecit an(n)o M° CCCC° 33. 21 octobris.*

En 1643 estaba en Inglaterra, en casa del conde de Arundel, y en un inventario de hacia 1655, se dice: *ritratto di Giovan Eych de mano sua.* Esto es, se suponía que era un autorretrato. Esta identificación se ha venido repitiendo en diversas ocasiones llegando hasta nuestros días (Dhanens). También algunos han encontrado un parecido físico con Margarita, la esposa del pintor y se han preguntado si no estaríamos ante el rostro de su padre. Se ha recordado que en el siglo XVIII se mostraba el día de san Lucas en la capilla de los pintores de Brujas un retrato de su mujer hecho por él, sujeto con una cadena, porque su compañero había sido robado y nadie sabía a dónde había ido a parar. Se entendía que era el retrato del pintor el que faltaba. ¿Sería entonces éste que tenemos aquí? Es casi imposible pensar que ambos formaran nunca pareja. No coinciden las medidas. El retrato masculino es menor (25,7 × 19 cm) que el otro (32,6 × 25,8). Están ambos mirando al mismo lado, cuando suelen contraponerse. Pero, sobre todo, uno está fechado en 1433 y el otro en 1439.

El que el hombre nos mire directamente no obliga al autorretrato. Desde luego, el representarse a sí mismo obliga a mirar al espejo donde se refleja la propia imagen, pero se puede hacer posar a cualquiera mirando hacia el ojo del pintor. De entenderlo de otra manera tendrían que ser autorretratos varios entre los pintados por él. Otra cuestión es la edad. No sabemos cuándo nació Van Eyck. Quizá hacia 1390. ¿Pero no es demasiado pronto para alguien que comenzamos a conocer a partir de 1422, cuando en teoría tendría ya 32 años, y de hecho la primera obra segura sería de 1432, cuando tenía ya 42? Una fecha que antecediera muy poco a 1400 sería más razonable y en algún caso se ha propuesto. Nuestro hombre del turbante está más en la cuarentena que antes, lo que, es verdad, coincidiría con la fecha antigua de nacimiento que se propone.

Respecto a otros contrata la falta de signos identificadores o de atributos de carácter incluso simbólico. Ni aún se ven las manos. Se diría una persona de la burguesía media acomodada, vestido con sobriedad, pero cierto lujo, salvo en el llamativo turbante que ha servido para dar título a la obra. La cabeza es de rasgos enérgicos y firmes y el acercamiento a la realidad ha llevado a que se ponga de manifies-



El hombre del turbante rojo, **por Jan van Eyck, 1433, Londres, National Gallery**

to que el hombre no está bien afeitado o tiene barba de un par de días. Esto se consigue de dos modos. Por una parte, con veladuras que sugieren unas carnaciones que se oscurecen por el color del pelo, o, como aquí, simplemente pintando esos pelos salientes, con menudas pinceladas en parte blancas, en parte rojizas o pelirrojas. Es un signo más de que es persona de cierta edad y de cabellos probablemente rubios.

A mi juicio, si en una obra se pone de manifiesto la objetividad del ojo del pintor en el retrato de su esposa *Margarita van Eyck* (Brujas, Groeningemuseum). Cuando la pinta en 1439 tienen 33 años. Probablemente hace seis o siete que se han casado, porque en 1434 había nacido el primer hijo. La inscripción es la única que habla de una pintura diferente a las otras. Al margen de la divisa varias veces mencionada, se hace hablar a Margarita en latín: *Mi esposo Jan me ha terminado en 1439, 17 de junio. Mi edad es de treinta y tres años.* En apariencia, Jan no ha descompuesto el gesto mientras representaba fielmente los rasgos de una esposa que no poseía ninguna belleza personal. Sólo el hecho de haberla retratado y la inscripción contienen ciertas implicaciones emocionales.

Parece que estuvo ocupado en él algún tiempo, porque se descubren arrepentimientos y pequeños cambios. Originalmente, no se había previsto que se viera la mano, que tampoco es especialmente expresiva o delicada, pero en uno de sus dedos se encuentra el anillo de desposada. Nos gustaría saber si, al margen de la fidelidad en los rasgos faciales, se mantiene esa fidelidad en la forma del cuerpo. En apariencia es algo convencional, propio de la época. La cintura es muy alta y los pechos se adivinan menudos, como sucede con la mujer de Arnolfini y en el desnudo de Eva del *Políptico del Cordero.*

El nombre proviene del enorme turbante rojo o tocado sobre la cabeza

La cofia con cuernos que deja descubierta la amplia frente, otro motivo estético de moda, se asemeja también a la de la dama italiana, igual que el tipo de tela que se coloca sobre esos cuernos. Está entre de tres cuartos y de frente, pero girada a la izquierda, de modo que la luz que proviene de allí, ilumina toda su cara.

Tal vez se diría que deja un poco perplejo el que una persona como Van Eyck, que acostumbra a introducir tantos elementos conceptuales en la mayor parte de sus obras, haya creado una obra tan sencilla. ¿Un detalle también del tono íntimo del retrato o un signo de que no sería comprendido otro lenguaje por aquella a quien pintaba? En todo caso, hay algo de un acto de amor. ¿Cuántos artistas contemporáneos hicieron un retrato de su esposa?

Por otro lado, esta pintura tiene una historia tan curiosa y poco explicable que resulta interesante contar. Desde que firmó y fechó la obra Jan van Eyck no viviría ni dos años. ¿Qué se hizo con el retrato? La viuda le sobrevivió y pudo comprobar la generosidad del duque hacia el artista que le había servido durante dieciséis años. Pero no sabemos si el retrato siguió en su poder. Porque a mediados del siglo XVII era propiedad de la guilda de pintores de Brujas. Pieter Stevens dice que lo vio, pero después de muchos esfuerzos. Lo habían encerrado en un cofre que se encontraba en su capilla con cinco cerraduras. Cada uno de los representantes del gremio tenía una llave. Tuvo que reunirlos a todos para que le abrieran el cofre.

Antes comentábamos lo que se hacía con el retrato. Una vez al año, al celebrar la fiesta del patrón, san Lucas, la pintura se sacaba del cofre y se exponía, y aún entonces, atada con una cadena. La razón aducida era el robo de otro retrato de Van Eyck sucedido no sabemos cuándo.

La primera rareza es que una guilda de pintores posea el retrato de la mujer de uno de ellos que ha vivido hace dos siglos bien largos y que, seguramente, nunca perteneció al gremio, por estar exclusivamente al servicio ducal. La segunda, que lo guarden de este modo, como si se tratara de una joya inapreciable, aunque se diga que son

precauciones ante un robo anterior. La última, que, como si se tratara de un relicario, se exponga una vez al año, en la fiesta dedicada al patrón.

Continuó custodiada de este modo hasta fines del siglo XVIII. Se impidió entonces que fuera requisada por los franceses (1794), pero esto no evitó que poco después se vendiera, iniciando un nuevo camino no demasiado complicado o anormal que la condujo hasta el museo comunal.

Habría que terminar este repaso de retratos mencionando uno que quizás no lo haya sido, incluso que ni siquiera había sido pintado por Van Eyck. Dhanens acude a un texto de Michiel del siglo XVI en el que se dice que en 1520-1530 en la colección de Camilo Lampognano de Milán había un doble retrato de dos hombres de medio cuerpo, uno de los cuales parecía el patrón que hacía sus cuentas con un ayudante. Estaba fechado en 1440 por un *Zuan Heic.* La autenticidad de lo dicho se prueba por esto. Michiel no cayó en la cuenta de que se trataba de Van Eyck, porque en Italia entonces se le llamaba *Giovanni de Bruges*, incluso adelantó una opinión de experto sobre si no sería una pintura de Memling *(Memlino).* Dhanens se da cuenta de que, de ser cierta la información, tendríamos noticia de una obra muy tardía y que parece antecedente de un tema que tendrá larga vida en los Países Bajos: el cambista o banquero con la mujer o un ayudante. El *San Eloy* de Christus seguiría en la lista, el *Cambista* de Metsys y el de Marinus vendrían después.

Durante algún tiempo se ha pensado que bien podría tratarse de un autorretrato de Van Eyck

El problema de las atribuciones

Ya la autoría de algunas de las pinturas comentadas con más o menos detalle ha sido puesta en cuestión por diversos estudiosos, como las maravillosas miniaturas de las *Horas de Turín*, la *Virgen con el cartujo* o la *Crucifixión y Juicio Final* de Nueva York. Hay otras varias que han formado parte de numerosos catálogos de la obra eyckiana y han desaparecido de ellos en fechas más o menos lejanas o cercanas. Algunas son pinturas excelentes.

Una de las más conocidas y de mayor calidad se conserva en dos ejemplares. Se trata de *La estigmatización de san Francisco.* Dos obras casi exactamente iguales de composición, pero diferentes de tamaño, se conservan en la John G. Johnson Collection de Filadelfia y en la Galería Sabauda de Turín. Es más pequeña la primera (12,5 × 14,5 cm) que la otra (28 × 33) y fue la que durante mucho tiempo se tuvo por original. Todos los grandes especialistas la admitieron como tal (Friedländer, Weale, Baldass, Tolnay) hasta que Panofsky dijo expresivamente al proponer una fecha para ella: *yo tengo dudas considerables, herejía flagrante, sobre su autenticidad.* No sé si conocía directamente la de la galería turinesa. A partir de entonces las dudas se convirtieron en certezas para algunos, como Dhanens que la incluye en el grupo de los epígonos de Van Eyck. Entretanto, el interés por la tabla turinesa había aumentado a raíz de una limpieza, hasta el punto que alguno la creyó original, como un conocedor de la talla de Sterling, siendo para él réplica la de Filadelfia. Finalmente, al intentar deslindar las personalidades que trabajan con Van Eyck en las *Horas de Turín*, Châtelet estudió el que se llamó Maes-



Margarita, esposa de Jan van Eyck, por Van Eyck, 1439, Brujas, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (izquierda). *El hombre del clavel*, atribuido a Van Eyck y últimamente a Ouwater

tro H y acabó sugiriendo su identificación con el que sería discípulo y copista del maestro y a su vez luego maestro original, Jean Coene. La pintura de la *Estigmatización* sería suya.

La adscripción primera a Van Eyck se hizo de acuerdo con un documento de 1470. Anselmo Adornes, de esta familia de origen genovés de la que ya hemos hablado, pero que integrado en Brujas llega a detentar puestos importantes en la administración hasta el de burgomaestre, hace testamento en 1470, porque va a partir a Tierra Santa y al monte Sinaí, y deja en herencia a cada una de sus hijas una pintura de *San Francisco* de mano de Van Eyck. Serían, se creyó, las que hoy se conservan en Filadelfia y Turín.



Si en diversas ocasiones hemos comentado que es difícil que el artista repitiera una obra, habría que recordarlo aquí, porque, aunque el tamaño difiere, las semejanzas compositivas llegan casi a la identidad. ¿Copias ambas de un original perdido u original y copia? Cuando se examinan ambas es perceptible que son obras de excelente calidad, tal vez algo más dura la de Filadelfia, muy eyckianas, donde se reconocen fragmentos que recuerdan obras ya conocidas. Esto último ha hecho desechar la autoría a algunos.

En un ameno y amplio paisaje se encuentra san Francisco, arrodillado, se entiende que arrebatado en la visión del serafín-Cristo. A su lado, junto a una imponente masa rocosa, dormita el hermano León. Comparado con otras versiones, muy expresivas, ésta mantiene la impasibilidad que caracteriza a Van Eyck. Incluso se ha ido más lejos y se ha visto que ni siquiera es claro que la mirada del santo esté directamente enfocada al serafín, motivo de su transporte místico.

El ambiente espacial es inmenso. A lo lejos se ve una ciudad amurallada, cuyas defensas baña no se ve bien si un río o el mar. Se ha llegado a decir que las rocas próximas a los santos están directamente inspiradas en aquellas de La Verna donde sucedía el prodigio.

Es difícil aceptar que estemos ante una obra del maestro, aunque sea una pieza excepcional, pero tampoco es fácil creer que su autor sea el excelente Maestro H, se trate o no de Jean Coene. Lo único que se puede afirmar es que nos encontramos ante dos obras magníficas que tuvieron un gran éxito y de ellas con variantes se conservan muchas copias, algunas en España, lo que motivó que se llegara a decir que un original fue pintado durante alguno de los dos viajes, singularmente cuando estuvo en Portugal. De las dos, la turinesa parece mejor. Seguramente fue conocida por Botticelli que se inspiró en sus masas rocosas para los fondos de una *Adoración de los Magos* de la National Gallery de Londres.

En el retrato de su esposa se pone de manifiesto la objetividad del pintor

San Jerónimo

Tan famoso como estas tablas es el *San Jerónimo* de Detroit (Institute of Arts). Igualmente situado en el grupo de obras casi miniaturísticas, se había atribuido a Petrus Christus, a Van Eyck y a un anónimo seguidor suyo. Incluso se afirmó que había sido comenzado por Van Eyck y terminado por Christus. Al hacer una limpieza apareció la fecha: 1442, un año más tarde que el de la muerte de Eyck. Sus dimensiones la sitúan próxima a la miniatura (20 × 13) y con ella se ha comparado, recordando que en las *Horas de Turín* hay un san Agustín en su estudio que parece un antecedente de éste. Ambos han sido atribuidos al antes citado Maestro H (Châtelet). En páginas anterioreducido de obras, entre las que estaría ésta (Châtelet). Como es nabre la mesa en letra minúscula. Es una excelente pintura y nadie excluye que detrás existiera un modelo eyckiano. Desde luego la idea de san Jerónimo como humanista o intelectual en su estudio tendrá una amplia herencia, culminando en Antonello da Mesina.

Muchos catálogos siguen incluyendo entre las obras auténticas la *Virgen de Ince Hall* (Melbourne, National Gallery of Victoria), tal vez una de las pocas pinturas cuya autoría no se discutió durante mucho tiempo. La razón estaba en que no faltaba la inscripción que afirmaba

que la había completado Van Eyck en 1433 e incluso se encontraba su divisa, aparte de que uno de sus primeros estudiosos (Weale) había expresado su entusiasmo por la calidad. Sin embargo, cuando se prestó para una exposición en Brujas (1956) algunos críticos llegaron a negar tal autoría, cosa que ha sido corroborada después que se comprobara que la inscripción es apócrifa, no original. Por tanto esta delicada, menuda, pero no excesivamente buena pintura ha pasado al catálogo de los epígonos o imitadores de Van Eyck. Es una pequeña tabla (26,5 × 19,5) con la Virgen enseñando a leer al Niño. Se sitúa la escena en un interior sencillo de una casa burguesa flamenca, no lejos de la *Virgen de Lucca* y, por tanto, de otra pieza anónima relacionada con él, la *Virgen de Covarrubias*.

El Hombre del clavel

Aunque hace ya muchos años que autores muy prestigiosos (Panofsky) habían puesto en duda que el *Hombre del clavel* (Berlín, Staatliche Museum) fuera suyo, la falta de certeza en cualquiera de los sentidos, siempre ha facilitado su presencia en las monografías sobre Van Eyck, aunque no fuera más que para incluirla entre las obras de escuela o taller. Hoy está admitido casi por todos que no es obra eyckiana.

Tal vez deja un poco perplejo ver que Van Eyck haya creado una obra tan sencilla

Se trata de un retrato de cierto tamaño para ser del maestro (40 × 31), visto de tres cuartos, con la mirada fija en el espectador, tocado con un gorro y llevando en la mano el clavel con el que se le conoce. Del cuello cuelga un collar con una cruz y una campana. Es la insignia de la orden de San Antonio creada por Alberto de Baviera con fines militares, que en el siglo XV transformó sus intenciones primeras convirtiéndose en otra de contenidos religiosos. La gesticulación de unas manos tratadas con una minuciosidad quizás algo seca, pero eficiente, ha sido destacada negativamente en contraste con las que pinta Van Eyck. El rostro es extraordinario, en la línea del retrato de los Países Bajos, tal vez algo más expresivo de gesto que lo que nos tiene acostumbrados el maestro y en parte menos fresco de materia que en sus obras.

Recientemente se ha atribuido a Ouwater, pintor casi desconocido, para el que se ha buscado una identidad a partir de un número reducido de obras, entre las que estaría ésta (Chatelet). Como es natural en algo que especialistas notables han podido atribuir a Van Eyck, es una pintura excelente que no nos deja indiferentes, porque parece dirigirse a nosotros con el gesto y la sonrisa apenas esbozada. Y eso no coincide con el retrato objetivo propio de Van Eyck.

Menos conocido, pero en ocasiones también atribuido al maestro, el *Hombre del anillo* del Museo de Bucarest, deriva en parte del retrato de Van der Leeuw y podría ser un orfebre como él o tratarse de un retrato de esponsales, como equivocadamente se pensó alguna vez del antes citado. Se asegura que es una obra eyckiana, posterior al maestro y de excelente calidad.

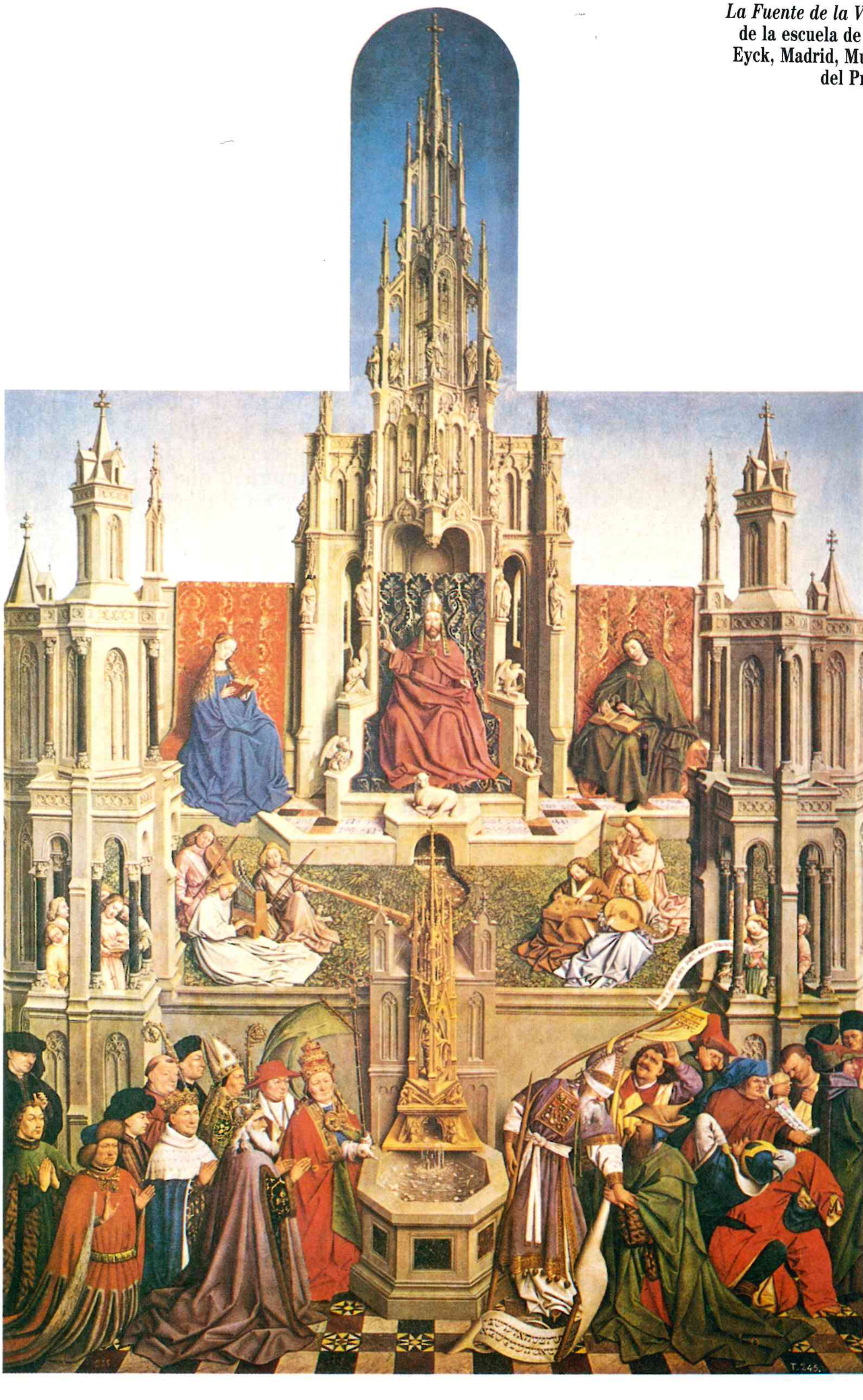
Algunas otras obras se han supuesto autógrafas en un momento u otro, siendo menos importantes y más lejanas que las vistas hasta ahora. Otras se dice que copian un original perdido. También entre las derivadas de un original se conservan varias de gran interés en España.

Van Eyck y España

AUNQUE se ha tenido en cuenta que Van Eyck viajó por España, en una o dos ocasiones, que algunas de sus obras más significativas estuvieron aquí durante mucho tiempo y en fechas posteriores a su muerte, pero próximas, que Dalmau estuvo en los Países Bajos y frecuentó tal vez su estudio, etc., sin embargo una parte de la crítica hispana ha supervalorado todos estos datos y ha añadido otros supuestos que apenas tenían una sombra de justificación.

Se ha creído que en sus dos viajes, porque se asegura ya que son dos, ha tenido tiempo de pintar un cierto número de obras, cuando sólo en el segundo dispuso de algunos meses para ello, terminados los retratos oficiales de la infanta Isabel de Portugal, y en ellos estuvo siempre de viaje a Compostela, Valladolid y Granada, por lo que difícilmente haría otra cosa que tomar apuntes de algunas plantas o lo que le hubiera llamado la atención. Prueba de todo ello es que su paso por aquí no modificó en nada el tipo de arte que se hacía en Valencia (si es que estuvo), Compostela, Valladolid y no digamos Granada. Incluso la estancia mayor y más sosegada en Portugal tampoco hizo que despegara la escuela portuguesa hasta varios años después con Nuno Gonçalves. El único indicio al que puede asirse quien desee ver signos positivos en este viaje, es la constatación del que va a hacer no mucho después Lluis Dalmau a los Países Bajos de donde vendrá transformado, como ya sabemos.

Hay noticias de que Alfonso V adquirió en Valencia en 1444 un pequeño *San Jorge* de Van Eyck y a partir de este dato una vez más se ha especulado por encima de lo que sería razonable. Se ha insistido una y otra vez que el *San Jorge* de Pedro Nisart de la catedral de Palma (Museo) debió inspirarse en el perdido de Van Eyck. En realidad, el *San Jorge* pudo haber llegado a Valencia vía Brujas a través de los mercaderes de la Corona de Aragón que allí estaban. Hemos de dar por bueno que todos creyeron que se trataba de un original, pero no sabemos si existían fundamentos seguros sobre ello, aunque fuera una tabla excelente. Y en cuanto a influir a Nisart es más que difícil, porque Nisart era un francés de Provenza o Niza que viene, está un cierto tiempo en Mallorca y retorna a su país de origen y no entendemos en qué momento pudo ver un *San Jorge* que se encontraba en las colecciones reales, quizás en Nápoles. En todo caso el buen *San Jorge* compositivamente deriva del que pintó el Maestro de las *Horas Bou-*



La Fuente de la Vida, de la escuela de Van Eyck, Madrid, Museo del Prado

cicaut en su famoso manuscrito iluminado. De lo que no queda duda es del aprecio en que se tuvo posteriormente su pintura, lo que demuestra la existencia aquí de alguna de sus obras, como el mencionado retrato de los esposos Arnolfini y otras tablas más dudosas, como las mencionadas del Museo Metropolitano. Hay al menos otras dos pinturas del más alto interés que no son suyas, pero están en relación a su manera de hacer y componer y son de buena calidad, que pasamos a ver a continuación.

La Fuente de la Vida

La primera es la famosa y discutida *Fuente de la Vida* (Madrid, Museo del Prado). Al menos se conservan tres ejemplares, estando los otros dos en el Allen Memorial Art Museum de Oberlin (Ohio) y en el Museo de la catedral de Segovia. Con toda certeza se consideran estas dos, copias españolas (Bermejo) posteriores, alabándose cierta calidad sobre todo en la que está en América, que debe de ser la que cita el viajero Ponz a fines del siglo XVII en la capilla de San Jerónimo de la catedral de Palencia. Incluso en la primera se han descubierto ciertas letras que podrían leerse como BELASCO, alusivas al copista español, se comenta.

La pieza del Museo del Prado es excelente, tanto que a veces se le ha atribuido al propio Van Eyck

Pero la pieza excelente es la del Museo del Prado, tanto que en más de una ocasión y recientemente se ha atribuido a Van Eyck y escuela y se ha datado muy tempranamente. Las noticias que de ella poseemos son muy interesantes. Entre 1455 y 1359 se está construyendo el monasterio del Parral extramuros de la ciudad de Segovia. Es una empresa en la que está empeñado Juan Pacheco, favorito de Enrique IV y hombre de mucho poder en los años de su reinado, pero también interviene activamente el mismo monarca. En esas fechas dona precisamente esta pintura de la que en el Libro Becerro se dice que es de Flandes y contiene la historia de la dedicación de la iglesia. No es hasta fines del siglo XIX cuando el gran hispanista Karl Justi supone que tiene que ver con el viaje de Van Eyck a España, habiéndola dado a conocer, habiéndola identificado poco antes Pedro de Madrazo.

Desde entonces entra en la historia del arte y comienza un período en que se defienden hipótesis varias, incluso extravagantes. La idea que más ha cuajado, al margen de quienes creen que se ve su mano en la pintura, es que existió un original eyckiano autógrafo del que son copias las tres piezas mencionadas. Nada demuestra la existencia de ese original, sino que todo apunta a que la primera pintura sea la del Prado. Se ha comparado la construcción arquitectónica con la de las miniaturas de la *Biblia de la Casa Alba* (Pächt) para decir que, como consecuencia, la obra debía estar en España en 1430. La semejanza se ha exagerado hasta el punto que entiendo que debe desestimarse.

Estamos ante una pintura de gran tamaño (181 × 115), aspecto que se entiende mal si pensamos en el supuesto original eyckiano, aunque muy inferior en dimensiones al *Políptico del Cordero* del que se ha hecho alternativamente descender o anteceder. El elemento compositivo ordenador es la gigantesca arquitectura eclesial que le da nombre apropiado. En la zona superior, bajo un espléndido do-

sel-baldaquino se encuentra Dios con tiara, entronizado, trasunto o antecedente del Todopoderoso del políptico gantés. Destaca sobre la tela rica que le sirve de fondo y se sienta en un complejo trono donde en grisalla se representan los seres del tetramorfos. En la rica construcción que sobremonta su figura se sitúan hasta diecisiete figuras que podrían aludir a los apóstoles y profetas, aunque su número no coincide con ninguno de los dos. Se diría que esta construcción más que un dosel-baldaquino podría ser imagen de una iglesia en sí misma.

A ambos lados está la Virgen y san Juan Evangelista. Hay recuerdos en la forma de la obra de Gante, pero se ha sustituido al Bautista por el Evangelista, de acuerdo con una iconografía más común en los Juicios Finales occidentales. Mientras la imagen mayestática es una copia y la Virgen se asemeja mucho, el Evangelista difiere bastante. También ambos se hacen destacar de un fondo en el que se evita el paisaje con la colocación de una tela rica.

Bajo el trono de Dios, en grisalla como otras partes, la imagen del Cordero místico, recordando de nuevo el sentido vertical de una parte de la lectura de la obra de Gante. Debajo hay un conducto del que brota un río de agua en el que se encuentran numerosas hostias. Es indudable que aquí las frases apocalípticas sobre el río de aguas vivas que brota del trono de Dios se han transcrito con mayor fidelidad. El río serpentea a través de un prado que, sin duda, tiene que ver con el *locus amoenus* más problemático en el *Políptico.* Es un suelo tapizado de plantas y flores, forma convencional pero corriente de aludir a este lugar de delicias que es también el jardín del Paraíso.

El elemento compositivo ordenador es la gigantesca arquitectura eclesial

Tanto en él, como en las dos torres de los lados se asientan un crecido número de ángeles músicos y cantores. Las torres parecen flanquear la parte central y componer con ella una unidad arquitectónica. Aunque cualquiera pueda traer a colación los ángeles de Gante es claro que nada tienen que ver. Los ángeles músicos y cantores son una imagen común en las escenas mayestáticas y éstos se parecen muy poco a los otros. Destaca, sin embargo, el cuidado con que la escena musical se ha representado, incluyendo el *instrumentarium* angélico. La larga filacteria que porta uno de ellos a la derecha apenas tiene precedentes en lo eyckiano conocido.

El río entra directamente en la verdadera Fuente de la Vida que hay abajo. Se ha querido que fuera una fuente de oro, una microarquitectura próxima a la de las custodias en un tiempo donde empiezan a tener una importancia capital, mientras se prodigan las procesiones del Corpus Christi convertidas en celebraciones ciudadanas en las que participan todos. La gran aguja de la fuente deja un hueco que ocupa un ángel. En la base se representan un pelícano y un ave fénix, ambos signos del sacrificio eucarístico y del triunfo sobre la muerte de Jesús. El hueco por el que mana el agua está flanqueado por dos ángeles y en todo es semejante a un sagrario de iglesia, de modo consciente. El agua con las sagradas formas se vierte en la taza preparada para ello.

Ante ella hay dos grupos. A la izquierda, que es la derecha de Dios, se encuentra la Iglesia y a la derecha, izquierda divina, la Sinagoga. En la Iglesia se han representado los estados de la tierra encabezados por emperador y papa. Tal vez no es casual que el que está más cerca es el papa, portainsignia de la Iglesia y que señala con la mano las aguas vivas. Le siguen, todos arrodillados, el cardenal, obispo y aba-

des. En la otra fila se inicia la representación del poder terrestre con el emperador, seguido del rey, la alta nobleza y se acaba con quien podría ser el representante de la burguesía. Hay que destacar la extrañeza ante el último de la fila que parece estar de pie. No hay que tratar de identificar a nadie. Los rasgos individualizados de los personajes son propios de la pintura flamenca de entonces. No se ha intentado hacer lo propio con el grupo contrario, cuando es patente la individualidad de cada uno. Sin embargo, conviene parar la atención en el noble orante con las manos separadas que lleva en el cuello el collar de la orden del Knoestigen Stok (bastón nudoso). Había sido creada anteriormente pero es sustituida por la del Toisón de oro a partir de 1430. A esto se le ha querido dar gran importancia en cuanto a fechas, porque se dice que entonces la tabla sería anterior y del período menos conocido de Van Eyck. No tiene por qué ser así necesariamente, de igual modo que no se trata de una pieza autógrafa.

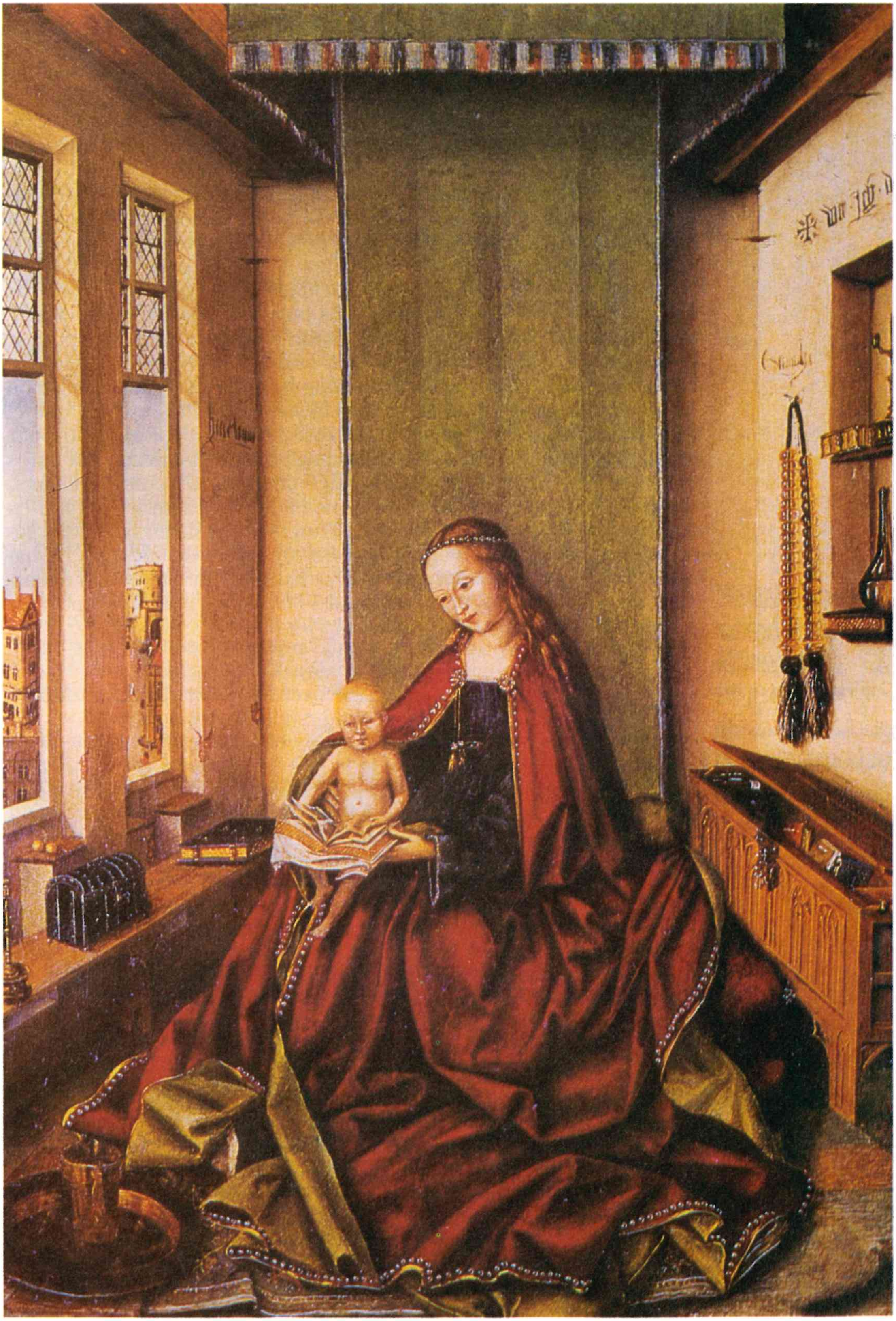
En la parte contraria está la Sinagoga que rechaza la Eucaristía. Es un grupo gesticulante, buscadamente contrastado con el de la Iglesia. Muchas veces se ha comentado la impasibilidad de Van Eyck como pintor, su visión objetiva de los hechos y la falta de una emotividad acorde con el espíritu de la *devotio moderna.* Se ha dicho igualmente que en los casos que lo requieren obtiene efectos más expresivos, como en la muerte de Abel a manos de su hermano en el *Políptico del Cordero* o en alguno de los capiteles *románicos* de varias de sus obras. Siempre, sin embargo, en lugares poco visibles y menos comprometidos.

Virgen y el Niño, **de la escuela de Van Eyck, Covarrubias (Burgos), Museo de la Colegiata**

El grupo está encabezado por el sumo sacerdote, que lleva la enseña rota, con una seudoinscripción hebrea en ella, mientras los ojos están vendados. Es una iconografía que proviene de antiguo, aunque suele asumirla un personaje femenino que es la Sinagoga. Aquí el sacerdote lleva sobre el pecho el pectoral de las doce piedras característico en que se mencionan las doce tribus de Israel. Otra serie de representantes de la Sinagoga, judíos vestidos con cierta suntuosidad se sienten escandalizados, de modo que gesticulan con vehemencia, rasgándose algunos las vestiduras o, significativamente, dando la espalda a la Fuente. Algunos son doctores y extienden pergaminos con los textos veterotestamentarios a los que acuden para demostrar la mentira cristiana.

Es de toda evidencia que dos ideas prevalecen sobre todas las otras: por una parte es una apoteosis eucarística y por otra se marca un rechazo u oposición a la sinagoga, esto es, hay un componente antijudaico. La Fuente de la Vida es frecuente a fines de la Edad Media. Pero lo común es que sea siempre una imagen positiva, a veces un tanto extraña, como en una pintura en la que se ve a frailes y religiosos casi desnudos arrojarse en sus aguas. Otras veces la presencia de los estados de la tierra se observa escrupulosamente. Pero es menos corriente que sirva para contraponer a las dos comunidades. Hemos visto de qué modo Van Eyck ha sido capaz de crear un lenguaje apropiado para mencionar el Antiguo Testamento, pero que éste no se enfrenta al otro sino que lo prefigura o lo antecede. Aquí la oposición se manifiesta abiertamente.

En relación a esto se han buscado explicaciones muy inmediatas, vinculadas con la realidad segoviana, como decir que se encargó la obra para la iglesia del Corpus Christi después de la profanación de que la hicieron objeto los judíos (Pemán). Es cierto que más adelante



se utilizó la imagen de la fuente dotándola de un significado relacionado con asuntos político-religiosos y seguramente algo de ello hay aquí, pero sin llegar a esta precisión. Sabemos que el antijudaísmo hispano adquirió cotas muy altas desde fines del siglo XIV y que en el XV se complicó con la existencia de numerosos conversos, envidiados, temidos y por ello, en parte, sospechosos. Los cristianos buscaron las disputas públicas con los primeros sobre la realidad de Cristo, porque aquí estaba el gran punto de disidencia. Unos pretendían demostrar a los otros que Jesús era el Mesías y por tanto su sacrificio era redentor. La eucaristía fue el campo de batalla y las atrocidades más grandes que se imputaron a las gentes de la sinagoga se relacionan con blasfemias eucarísticas, profanaciones de la hostia o simulacros del sacrificio de Jesús. Por tanto, esta obra se entendió perfectamente en Segovia y mantuvo su validez durante parte del siglo XVI, porque la desconfianza hacia los criptojudíos seguía siendo una realidad.

En cuanto a la autoría estamos muy lejos de cualquier afirmación firme en el sentido que sea. Si bien resulta algo más arcaica que el *Políptico del Cordero*, se debe a impositivos temáticos al menos, por lo que tratar de hacerla anterior a aquel no está justificado por estos motivos. Por el contrario, se diría algo posterior a la obra eyckiana, relacionada con sus discípulos y de fecha no muy anterior a 1455 en que Enrique IV la entrega al Parral. También persisten las dudas sobre si simplemente se compró o, por el contrario, se encargó. De haberse dado la segunda circunstancia se habría intervenido más eficazmente en la temática, mientras que del otro modo sólo se aceptaría y adecuaría lo que venía dado.

Desgraciadamente sobre La Virgen de Covarrubias *ha caído la mano de la restauración*

La Virgen de Covarrubias

Desgraciadamente, sobre la otra pintura más eyckiana, pero no de Van Eyck, que se conserva, ha caído la mano de la restauración. Me refiero a la encantadora *Virgen de Covarrubias* (Covarrubias, Burgos, Museo de la Colegiata). Aunque Bermejo señala todas las posibles inconveniencias de la misma con exquisita educación, es evidente que no le convencen en absoluto. En ciertos puntos es disculpable o incluso se entiende, pero en otros hay un descenso de calidad entre cómo estaba la pintura antes de la intervención y cómo quedó después. Han desaparecido los rayos que servían de halo a la cabeza de María y el Niño, lo que parece normal, pero se han modificado los rasgos de la cabeza y el excelente pelo que tenía ella antes de la intervención, adivinándose en consecuencia una destrucción de la materia superficial irreparable. El suelo estaba enlosetado de modo que ciertas manchas sugirieran mármol. Han desaparecido, pero a cambio se ofrece algo sin definición que tampoco se entiende. Dos finas columnillas que partían cada ventana han desaparecido. Otra intervención en apariencia grave afecta al cambio sufrido en los reflejos metálicos que se distinguían en el aguamanil de la zona de abajo, izquierda, reducidos a materia más amorfa y de escasa relevancia. Hay que recordar asimismo la mancha delante a la derecha que ahora sigue siendo mancha aunque parece que haya existido una paloma u otra ave. Finalmente, la tela de fondo ha sufrido una metamorfosis. Se entiende que algunos de los cambios se justifican, pero sobre todo lo que afec-

ta a la intervención en la cabeza de María y al cuerpo del Niño, parece demostrarse la torpeza e impericia de los restauradores y ha causado males a la pintura.

Desde que se conoció y mencionó se puso en relación con la *Virgen de Ince Hall* que se consideraba original indudable. Ante la casi certeza que esta pintura es una copia antigua hemos de suponer que existió un original perdido de Van Eyck que sirvió de modelo a ambas pinturas. La de Covarrubias es mucho mayor que la otra (46,5 × 35 cm), incluso por encima de lo que eran estas obras destinadas para oratorios privados. Seguramente lo que distingue aún más a la Virgen castellana es el exceso de objetos que hay en todas partes. Incluso son demasiadas las inscripciones que figuran en los muros de la derecha y de la izquierda.

La Virgen enseña a leer al Niño y más que en un trono está sentada en una silla grande con dosel. Se han multiplicado casi innecesariamente los pliegues de las abundantísimas telas en un ejercicio de virtuosismo. El foco de luz, como prefiere siempre Van Eyck, proviene de la izquierda, con una doble ventana que permite vislumbrar un exterior de ciudad nórdica amurallada. Pero es muy grande el número de objetos que hay en todas partes, para que podamos creer que posean un significado simbólico. En todo caso, se trata de un interior de casa burguesa en el que la dueña quisiera que se representaran en la pintura todos aquellos objetos de los que está orgullosa, aunque algunos tengan un valor simbólico en otros momentos.

No hay noticias del momento en que ingresó en la Colegiata, pero no causa ninguna sorpresa que esté allí, dado que Covarrubias mantuvo estrechas relaciones con Burgos, la capital, y sus mercaderes tuvieron casa en Brujas y a través de sus contactos llegaron a Castilla numerosas pinturas flamencas, algunas de gran calidad. Podría haber sido alguna donación de quien pudo usarla personalmente y la entrega en algún momento de su vida o a la hora de su muerte. En cuanto al autor, se ha acuñado para él el apelativo de Maestro de la Virgen de Covarrubias, si bien con un catálogo que está sin hacer. Las fechas que se han propuesto: 1430-1440, me parecen un tanto tempranas.

Todo ello demuestra la torpeza e impericia de los restauradores que han causado daños a la pintura

Conclusión

Que Jan van Eyck fue un pintor extraordinario es algo fuera de toda duda y lo que expresa esta frase hay que entenderlo en sentido literal: fue un pintor que se salió de lo ordinario en el país en que vivió y trabajó. Hay quien puede dejarse seducir por la obra de Robert Campin o considerar que Jan no hubiera sido quien creemos que es, si no hubiera existido el aún misterioso hermano mayor, Hubert. En una jerarquía artística de valores muchos situarían a su lado y con razón a Roger van der Weyden. Entonces, cuando se habla de que fue extraordinario se quiere decir que su comportamiento en algunos aspectos no tiene paralelo con el de estos espléndidos artistas.

Conservamos muy pocas obras autógrafas, y sin embargo podemos asegurar que de ningún otro pintor de los Países Bajos hay tantas firmadas y aún fechadas. Y alguno creerá que esto no es propio de un lugar donde el Renacimiento no ha llegado, mientras sería más común en Italia. Tampoco es cierto. Ni Masaccio, ni Donatello, ni An-

drea del Castagno, ni Ucello, ni Jacopo della Quercia siquiera, firmaron con tanta frecuencia sus obras. Y esto sabiendo que usó siempre el marco para realizar esta labor, lo que podría indicar que nunca dejó de firmar un trabajo suyo, lo que ocurre es que se han perdido los marcos originales en que figuraba al menos nombre y fecha.

Esto es un signo de que tenía perfecta consciencia de su valor como pintor, de que sabía que lo que hacía era apreciado e interesaba a todos los que se acercaban a él solicitando una obra. ¿Se puede deducir entonces que esa reflexión sobre el valor de su pintura le sitúa entre los artistas del Renacimiento? Todavía antes de proponer una respuesta hay que recordar otros asuntos.

Desde luego, como pintor fue una persona extremadamente reflexiva, capaz de concebir la obra, como ha dicho Panofsky, como microcosmos y como macrocosmos, sin descuidar lo menor en favor de lo mayor, pero teniendo en cuenta asimismo esto último. Dominó lo que entonces se llamaba el *ars* y la *scientia.* A un oficio portentoso que casi no conocía límites humanos, añadió esa capacidad mental que le permitió concebir obras muy complejas compositiva y temáticamente, obteniendo extraordinarios resultados dentro de eso que se ha llamado realismo simbólico. *El matrimonio Arnolfini* se puede leer de dos maneras. Es ante todo el retrato de una pareja que se ha prometido en esponsales ante unos testigos y que se nos presenta en su dormitorio, una habitación que se entiende forma parte de una casa de burgueses acomodados y por ello se ve adornada con una lámpara, un espejo, etc., mientras unos zapatos están en el suelo, como si se hubieran cambiado de calzado hacía un minuto. Pero también es una obra conceptual, donde los testigos no están expresos, sino que se ven en el espejo y para que uno se identifique la inscripción visible dice: *yo estuve aquí.* Cada objeto es lo que es y además lo que significa.

Van Eyck fue un pintor que se salió de lo ordinario en el país en que vivió y trabajó

Una cuestión es la complejidad mental que forma parte de las cualidades propias del pintor, pero otra es esa dificultad intelectiva o interpretativa de la obra, donde se acumulan signos únicamente comprensibles para una clientela avisada. Naturalmente, un crecido número de inscripciones que no lastiman el espacio pintado, aclaran sobre qué se quiere decir. Están preferentemente en latín, excepcionalmente en griego y a veces en la lengua materna del artista. Hay una complacencia en la realización de tales inscripciones. Quizás alguna es sencilla, pero abundan las que se disponen como si estuvieran esculpidas en una piedra de mármol o resaltadas como si se tratara de relieves en metales nobles. Qué duda cabe que es imposible creer que fuera él personalmente quién compusiera los programas temáticos. Pero la riqueza de matices, la multiplicidad de inscripciones, las exhibiciones complementarias pero excesivas de signos significativos, no tienen paralelo en sus contemporáneos, por lo que necesariamente hay que pensar que existe una estrecha comunicación entre el pintor y el que concibe el programa iconográfico.

Todo esto sitúa al artista en un puesto excepcional. Lo es también el que un Bartolomeo Facio lo considere el más importante pintor de su tiempo, tratándose de un humanista italiano, y alabe sus conocimientos, particularmente en geometría. Esto último, que sería común a otros artistas, adquiere mayor relieve si lo comenta un hombre que vive en ese Renacimiento que exaltará especialmente los conocimientos geométricos que llevarán a un modelo de construcción espacial

inspirada en la mirada humana y en una aplicación conveniente de la matemática.

¿Quiere esto decir que hemos de considerar a Jan como un renacentista en el norte, como un artista comparable a los italianos? Creo que no es así. No se trata de que sea mejor o peor pintor que los italianos, sino que sea de la misma índole. Ante todo no pertenece a un movimiento estético teórico como el italiano, donde se ha revisado el concepto de artesano y se pretende justificar un cambio en la consideración intelectual del mismo, de modo que de ser un práctico de las artes mecánicas, pase a verse como persona versada en las artes liberales. Esto ha exigido una meditación previa sobre el oficio y el mismo concepto de arte. En los Países Bajos nada ni lejanamente similar se da por esos años, ni individual, ni colectivamente. Tampoco se da en Jan van Eyck, aunque se descubra en él una acusada personalidad consciente de su valor a la hora de desarrollar su oficio.

Es significativo en esto uno de los encargos que está documentado y que algunos se han empeñado en interpretar mal. Entre 1434 y 1435 el Ayuntamiento de Brujas encarga ocho estatuas con las figuras de condes de Flandes para colocar en su fachada. Al terminarse como esculturas se contrata a Van Eyck para que policrome seis mientras las dos restantes las harán otros pintores. Algunos consideran esto un trabajo poco apropiado para él, por lo que sugieren que tal vez en principio se le hubiera llamado para que proporcionara los modelos que habían de seguir los escultores, completando la colaboración con el policromado, pero ningún documento habla de tal cosa. Y no tenía por qué hablar. En Brujas se seguía una práctica común desde muchos años antes. Después de que Sluter trabaje en Champmol a inicios del siglo XV en sus esculturas, se recurre al pintor más destacado, Melchior Broederlam, para que las coloree. Entre otras cosas esto se hace porque es muy importante policromar la escultura y porque el pintor es un artesano cuyo prestigio no sufre menoscabo al aceptar semejante encargo. Con las esculturas de los condes de Flandes no sucede de otra forma.

No se trata de que sea mejor o peor que los italianos, sino que sea de la misma índole

Y respecto a la visión que de la pintura tiene Facio conviene no olvidar que para él los cuatro pintores que merecen ser incluidos en su *De viris illustribus* son Jan van Eyck, Gentile da Fabiano, Pisanello y Roger van der Weyden. Es importante decirlo, porque además de citar a dos italianos y dos flamencos, los primeros pertenecen a un mundo delicado y encantador, pero propio en buena medida del gótico internacional. Siempre se ha destacado que en Florencia triunfara el medievalizante Gentile, mientras Masaccio moría teniendo como patrimonio único sus deudas. Extremadamente ambiguo es Pisanello, entre el pasado y el futuro, espléndido artista, pero que en relación a su incardinación con el Renacimiento está lejos de Masaccio, de Castagno o de Ucello.

El mundo de símbolos que maneja en su pintura, pertenece a un mundo medieval, es la expresión del final de un mundo medieval, no el anuncio del moderno. Y toda la herencia que vendrá detrás está en la misma línea. No puede creerse, como a veces se hace, que Van Eyck y Van der Weyden sean renacentistas y sus epígonos hispanos o alemanes se conviertan en medievales. Y esto no se dice en detrimento de la importancia o el valor del gran pintor, sino para clarificar la situación real vivida por los extraordinarios artesanos que fueron los maestros flamencos del siglo XV, comenzando por Van Eyck, el más

personal y el más elitista de todos. Porque esto último también es cierto. Cualquier espectador de una obra suya no necesita de grandes conocimientos para percatarse del espléndido oficio que muestra casi con ostentación. Lo que es más difícil es que penetre en los arcanos del simbolismo elíptico que practica. Porque la mayor parte de sus obras estuvieron destinadas a una clientela bastante restringida, que no las adquirió especialmente para exhibirlas en un lugar público, sino para conservarlas en su casa y mostrarlas a las gentes que eran sus conocidos.

Este aspecto de su obra, unida a la objetiva impasibilidad de que da muestras en los retratos y la dignidad serena de su pintura religiosa lo convirtió en una referencia obligada en multitud de círculos elitistas con sensibilidad estética, pero le impidió ser tan popular como otros maestros, como Van der Weyden, en primer lugar, y más tarde, Memling. En ellos se pone de manifiesto mejor la expresión más emotiva de la *devotio moderna,* aunque hay quien dice que en su obra existe una contradicción: está al servicio de la corte más suntuosa y sensual de la Europa nórdica y su obra tiene la contención y la severidad de la *devotio.* Y esta relativa falta de popularidad aún sería mayor, si no se hubieran dado las circunstancias especiales para que tuviera que terminar el *Políptico del Cordero* al morir Hubert.

Aquí en Valencia algunos dirían que Lluis Dalmau fue otro discípulo de Van Eyck

¿Existe una herencia de Van Eyck, una escuela de pintores que deban considerarse sus discípulos? Aunque no poseamos documentos que lo apoyen, siempre se ha buscado un heredero al menos, y éste ha sido Petrus Christus. Cada vez que se llegaba a la conclusión de que una obra no había sido terminada por el maestro se sugería que era la mano de Christus la que le había llevado a cabo. Ha ocurrido con la *Virgen y un cartujo* (Nueva York, Frick Collection) y hasta se ha recordado que Christus firma en 1452 un *Juicio Final* (Berlín, Staatliche Museum) que copia el que se ha atribuido con dudas a Van Eyck. Incluso algún retrato que en el pasado era de uno con el tiempo se ha creído que es del otro. Esto no demuestra un discipulado real, pero admite que se considere que Christus recogió, siquiera parcialmente, la herencia eyckiana.

Por otro lado, quienes proponen la presencia en las *Horas de Turín* o *Milán-Turín* del propio artista, entienden que allí se llevó a cabo un trabajo en equipo y, al distinguir personalidades, se impone sobre todo la de quien se calificó desde muy antiguo como Maestro H. Si se ha propuesto que fuera Jean Coene es porque este miniaturista reside en Brujas y, al menos en una ocasión, se le hace un pago de una iluminación a través del mismo Van Eyck (1439), lo que se sobreentiende que puede ser señal de algún tipo de relación profesional. Si obras tan importantes como el *San Jerónimo* de Detroit o *Los Estigmas de San Francisco* de Turín le pertenecieran estaríamos ante una muy destacada personalidad, pero aún en el caso de que no fuera así querría decir al menos que existían otros eyckianos destacados.

Finalmente, la presencia de pinturas como la *Virgen de Covarrubias* o la de *Ince Hall,* próximas a su manera de hacer, pero distantes de la autografía, indica al menos la existencia de copistas (y no es el único caso) de sus obras en fechas tan tempranas que sólo se entienden si son gente que procede de su taller. Aquí en Valencia algunos dirían que Lluis Dalmau fue otro discípulo de Van Eyck. Sabemos que estuvo allí, que volvió transformado, que cuando le encargan su obra más emblemática, la *Virgen dels Consellers,* incorpora no sólo

formas de hacer sino grupos de procedencia eyckiana, desde la Virgen y los ángeles a la santa Eulalia.

Partiendo de nuestra auténtica ignorancia sobre el asunto, todo apunta a que en realidad dejó una herencia importante, aunque ninguno de sus seguidores llegara a aproximarse a él, ni aun Christus y el Maestro H. Y esto ha de valorarse más por cuanto hablamos de un artista relativamente hermético, profundamente conceptual, difícil de seguir y con una actividad en apariencia no muy intensa, consecuencia de los múltiples encargos que sin duda hubo de cumplir para su señor, el duque de Borgoña, encargos que en tanto que hombre de corte, le apartaron de su verdadero oficio, el arte de la pintura.

Bibliografía

La bibliografía sobre Jan van Eyck es muy extensa, aunque por lo general está dispersa en artículos más que en libros y es de valor desigual. De las obras más antiguas destaca en primer lugar, W. H. J. Weale, *Hubert and John van Eyck, their life and work*, Londres-Nueva York, 1908, donde se recogen todos los documentos conocidos hasta entonces referidos a los artistas. Ch. de Tolnay, *Le Maitre de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruselas, 1938, donde se puso de manifiesto la importancia de este contemporáneo de Van Eyck identificado comúnmente con Robert Campin y algunos años mayor que Jan. L. Baldass, *Jan van Eyck*, Londres, 1952. Fue importante la monumental obra de M. Frieländer dedicada a la pintura neerlandesa cuya primera edición es de 1924 y ss. en alemán. Se tradujo al inglés y se hicieron nuevas ediciones. Interesante es ahora, M. J. Friedländer, *Early Netherlandish painting, I The van Eycks. Petrus Christus*, ed. y com. N. Verone-Vehaegen, Leyden y Bruselas, 1967. Fundamental es la aportación de E. Panofsky, *Early netherlandish painting*, Cambridge, Mass., 1953, 2 vols., de la que se hicieron nuevas ediciones hasta llegar a la edición en rústica de Nueva York, 1971. Muy recientemente se ha traducido al francés, París, 1992. No es una monografía de Van Eyck, aunque el artista tiene un protagonismo extraordinario. Seguramente, es la obra más importante que se haya escrito sobre la pintura en Flandes hasta la muerte de Van der Weyden. La atención prestada al análisis de la iconografía le valió algunas críticas. R. Brignetti-G. T. Faggin, *L'opera completa dei van Eyck*, Milán, 1968, forma parte de una colección, *Classici dell'arte*, que tuvo una enorme difusión. Esta monografía se tradujo al castellano, francés y alemán, siendo mejorada en las últimas ediciones. Fue muy útil el aparato documental aportado por Faggin, aunque no siempre adoptó una actitud crítica. A. Châtelet, *Van Eyck*, Bolonia, 1979, forma parte de una colección que pretendió ofrecer unos libros de divulgación a cargo de grandes especialistas. Este se vio favorecido por el hecho de que su autor ofreció más de lo que era común, al tratarse de uno de los grandes especialistas de Van Eyck y la pintura nórdica del siglo XV. E. Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Amberes, 1980, con ediciones en varias lenguas. Obra de lujo y bien ilustrada. La autora es una especialista del tema. Casi se diría que nadie como ella conoce todo lo que se sabe de Van Eyck. No obstante, algunas teorías e hipótesis no están fundamentadas. C. Harbison, *Jan van Eyck: The play of Realism*, Londres, 1991. O. Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Londres, 1993. Sobre aspectos parciales la bibliografía es más extensa. Señalemos como obra general sobre la temática mariana, C. J. Purtle, *The marian paintings of Jan van Eyck*, Princeton, 1982. Un trabajo que toca aspectos muy diversos sobre la actividad supuesta de Van Eyck antes de terminar el Políptico del Cordero de Gante, fue el de Ch. Sterling, *Jean van Eyck avant 1432*, en «Revue de l'art», n.° 33 (1976), pp. 7-82. Es muy desigual, con aciertos notables y equivocaciones igualmente importantes. El texto de Bartolomé Facio utilizado en diversas ocasiones, con traducción al inglés, en M. Baxandall, *Bartholomeus Facius «On painting»*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXVII (1964), pp. 90-107. Un paralelo entre dos grandes artistas de épocas diversas, como Van Eyck y Velázquez, en J. M. Caamaño, *Jan van Eyck y Velázquez*, en «Revista de Ideas Estéticas» III (1970), pp. 21-32. La problemática de la atribución a Van Eyck de algunas miniaturas del Libro de Horas de Turín y su segunda parte en las Horas Milán-Turín la ha encarado en diversas ocasiones Châtelet. Destacaría, aparte de

Bibliografía

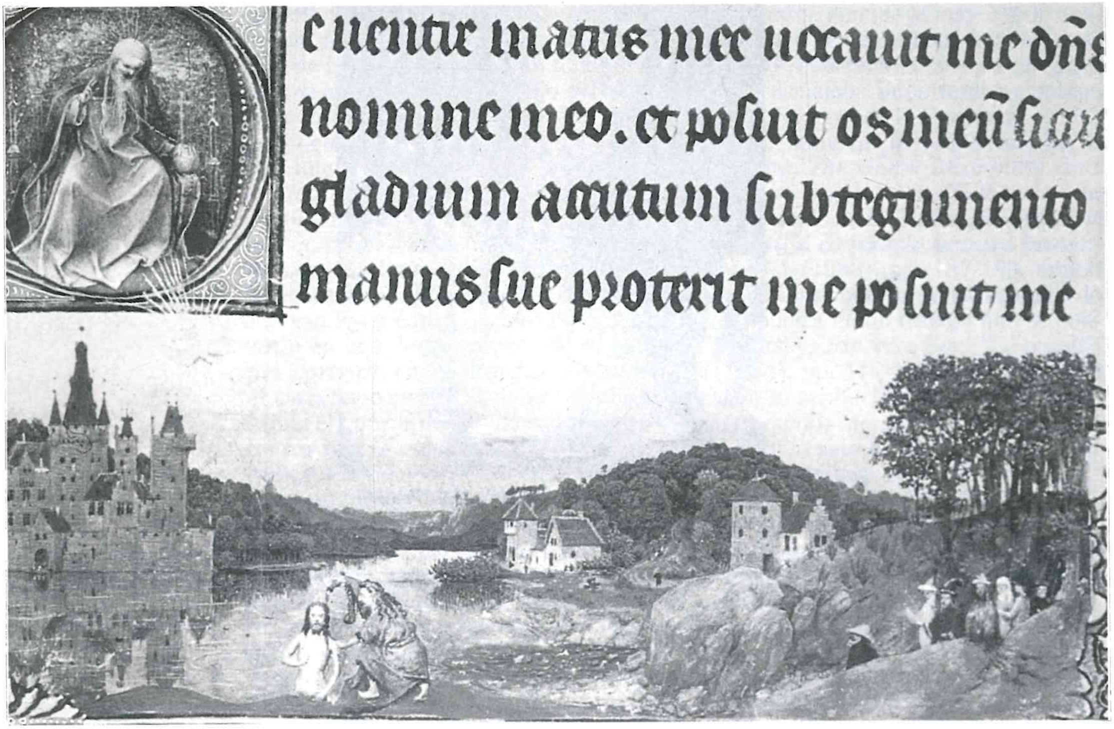
su aportación en «Revue des Arts», 1957, la obra más general. A. Châtelet, *Les primitifs hollandais*, Friburgo, 1980, pp. 25-44, especialmente. Su postura fue criticada por otros autores de los que destaca J. Marrow, gran conocedor de la miniatura de entonces. La última respuesta de Châtelet en *Jan van Eyck enlumineur*, Estrasburgo, 1993, donde anuncia el proyecto de una edición facsímil. El Políptico del Cordero posee una amplia bibliografía, aunque la mayoría de ocasiones en los grandes libros antes citados. Con motivo de una consolidación y análisis de laboratorio se editó un importante libro que aportaba nuevos datos sobre el sistema técnico de trabajo de los Van Eyck y señalaba importantes cambios poco visibles normalmente en zonas de la pintura. Se trata de P. Coremans et alt., *L'Agneau mystique au laboratoire* (Les Primitifs flamands III), Amberes, 1973. Fue muy criticado por sus propuestas, L. B. Philip, *The Ghent Altarpiece and the art of Jan van Eyck*, Princeton, 1971. El *Matrimonio Arnolfini* tiene una abundante bibliografía de fuertes contrastes. El artículo de L. Dimier, *Le portrait méconnu de Jean van Eyck et sa femme, identifié comme le peintre lui-meme*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne» 61 (1932), pp. 187-193, donde se rechazaba la identificación usual y se proponía una nueva: el matrimonio de Jan van Eyck con su esposa tuvo una rápida respuesta en un trabajo que se convirtió en uno de los míticos de su autor, E. Panofsky, *Jan van Eyck's «Arnolfini» portrait*, en «Burlington Magazine» 64 (1934), pp. 117-128. Aquí demostró el carácter conceptual de la pintura y consolidó la atribución tradicional, explicando el porqué de la famosa inscripción. Entretanto los mercaderes luqueses, entre los que se encontraba Giovanni Arnolfini, habían sido objeto de diversos estudiosos documentales de Mirot, que acabaron centrándose sobre él: L. Mirot, E. Lazzareschi, *Un mercante di Lucca in Fiandra: Giovanni Arnolfini*, en «Bolletino Storico Lucchese», 12-2 (1940), pp. 81-105. Aceptadas las hipótesis de Panofsky durante muchos años, en 1972, se puso en cuestión de nuevo la identidad de Giovanni, que se quiso sustituir por la de Michele Arnolfini, en P. H. Schabacker, *De matrimonio ad morganaticam contracto: Jan van Eyck's «Arnolfini» portrait reconsidered*, en «The Art Quarterly», 35 (1972), pp. 375-398. La mayoría de otros estudios es irrelevante en cuanto a nuevas aportaciones, hasta llegar a una obra que pretende realizar un análisis total de la pintura, analizando todos los aspectos desde los que ha sido observada: L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini portrait. Stories of an icon*, Cambridge, 1993, muy documentado. Muy general, pero interesante, es el estudio sobre las relaciones Italia-Flandes en el siglo XV, de L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del'400*, Milán, 1983 (con traducción francesa, en Amberes, 1984). Del trabajo con nuevos datos sobre el *Cardenal Albergati* anunciado por Dhanens de J. Briels, *Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer*, en «Jahrbuch van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», Amberes, no me ha sido posible comprobar si se publicó. Las aclaraciones y propuestas sobre el *San Jerónimo* de Detroit y su relación con Albergati, en E. C. Hall, *Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit Van Eyck*, en «The Art Quarterly» 31 (1968), pp. 3-34, e Idem, *More about the Detroit Van Eyck: The Congress of Arras and Cardinal Albergati*, en Idem, 34 (1971), pp. 181-201. Sobre la figura de san Jerónimo como patrón de intelectuales y humanistas, B. Ridderbos, *Saint and symbol*, Groningen, 1984. La comparación entre Masaccio y Van Eyck de M. Meiss, *Jan van Eyck and the Italian renaissance*, y sus análisis estéticos e iconográficos sobre el uso de la luz como símbolo, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, anteriormente publicados, se recogen ahora en *The Painter's Choice*, New York, 1976, pp. 3-18 y 19-35. Sobre la *Virgen* y el *Canónico Van der Paele*, L. Naftulin, *A note on the iconography of the van der Paele Madonna*, en «Our Holland» 86 (1971), pp. 3-8. Sobre la *Virgen del canciller Rolin*, H. Roosen-Runge, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck*, Wiesbaden, 1972. Sobre la *Anunciación* de Washington, además de Meiss y Panofsky, J. L. Ward, *Hidden symbolism in Jan van Eyck's Annunciations*, en «Art Bulletin», LVII (1975), pp. 196-220. Sobre Van Eyck en España, la obra más citada es C. Pemán, *Jan van Eyck y España*, Cádiz, 1969, pero hay que consultarla con sumo cuidado por el atrevimiento escasamente científico de muchas afirmaciones. Mucho más interesante y ponderado es el estado de la cuestión, con aportación de obras eyckianas o copias en España, de E. Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España I*, Madrid, 1980, pp. 45-66. Es notable el estudio citado de Sterling, aunque ya he mencionado sus limitaciones.



Eva en un detalle del *Políptico del Cordero*, Gante, iglesia de San Bavón

Lo mejor de JAN VAN EYCK

1. Horas o Misal de Milán-Turín. *Fol. 93v. Bautismo de Cristo. 4×11,5 cm. Turín, Museo Cívico.*



Puede parecer un poco fuera de propósito elegir entre las diez obras maestras de Van Eyck una que no toda la crítica acepta como autógrafa. De todos modos es irresistible la tentación. Porque tanto si fuera suya, como si hubiera sido hecha unos años después por un miniaturista conocedor de su pintura, estaríamos ante una de esas obras en las que se pone de manifiesto hasta qué límites llegó el arte de los flamencos en la recreación de un luminoso espacio ilusionista a partir de una práctica no apoyada en un sistema rígido de representación.

Piénsese en las menudas dimensiones reales de la pintura y hasta qué punto se ha obtenido la visión de un ámbito que llega hasta lejanías muy profundas.

Pero también, de qué modo la luz ha tenido un papel en el primer término y el virtuosismo del pintor ha conseguido el efecto de reflejo del castillo en el agua. Tal vez la historia se ha desacralizado y el protagonismo lo tenga el escenario, pero esto es aún más moderno. También destaca la delgada capa de pintura utilizada, puesta de manifiesto en los bordes derecho e izquierdo.

Por otra parte, el manuscrito conservado en su conjunto es una obra maestra de la historia de la miniatura, porque no sólo el maestro identificado es importante, sino que existen otros entre los que destaca el Maestro H, para el que se ha propuesto la identificación con Jean Coene.

2. Políptico del Cordero. *385×516 cm (con las alas abiertas). Gante, iglesia de San Bavón.*

Encargado a Hubert van Eyck, murió en 1426 sin haberlo terminado. Joos Vijd y su mujer, Isabel Borluut, se encargaron de que se ultimara, trasladando el trabajo a Jan, hermano menor. Ni aún sabemos cuándo se hizo este nuevo contrato. Es claro que



Jan no comenzó a trabajar sistemáticamente a partir de 1426. Más verosímil es que empezara a hacerlo con normalidad a partir de 1430, llevándolo a feliz término en 1432. Quiso que quedara constancia de ello y con la inscripción colocada dedicó un homenaje al hermano muerto. La extraordinaria dimensión de la obra causa extrañeza, máxime al tratarse del encargo de un hombre destacado de Gante, pero lejos de los altos puestos del poder. Esto ha llevado a suponer que en todo hubo una intención de destacar y obtener un cierto prestigio ciudadano. Incluso, las dimensiones son demasiado grandes para la capilla para la que fue destinado.

Examinado en el laboratorio, entonces se percibieron ciertas indecisiones, cambios o repintes que hacían posible distinguir dos manos o dos campanas. Todo tiende a hacer creer que las tres tablas superiores con el Todopoderoso flanqueado por Virgen y Bautista son obra de Hubert completada por Jan. También se ha dicho lo mismo de la gran tabla central con el Cordero en la zona inferior. Adán y Eva, las tablas con ermitaños, peregrinos, jueces y caballeros, son total o casi totalmente de Jan, igual que buena parte de la superficie pintada en el lado exterior de las alas.

El rico programa iconográfico no deja de presentar ciertas incoherencias o contradicciones que procederían de los cambios sufridos a partir de que Jan se encargara de él.

3. Timotheos o «Leal Souvenir». *33,6 × 17,8 cm. Oleo sobre tabla. Londres, National Gallery.*

Uno de los retratos más conceptuales y complejos de Jan van Eyck. En letras griegas puede leerse el nombre Timotheos. Como esculpido en una piedra que se resquebraja, la divisa *Leal Souvenir*. Además, la firma y la fecha de 1432. Es un tipo de retrato, de tres cuartos, mirando a la izquierda, iluminado por una luz que de allí proviene, que gusta especialmente a Van Eyck. La identidad del retratado se ha relacionado con los ambientes musicales, dado que con el nombre de Timotheos se puede aludir a Timotheos de Mileto, músico e imagen del músico en la Edad Media.

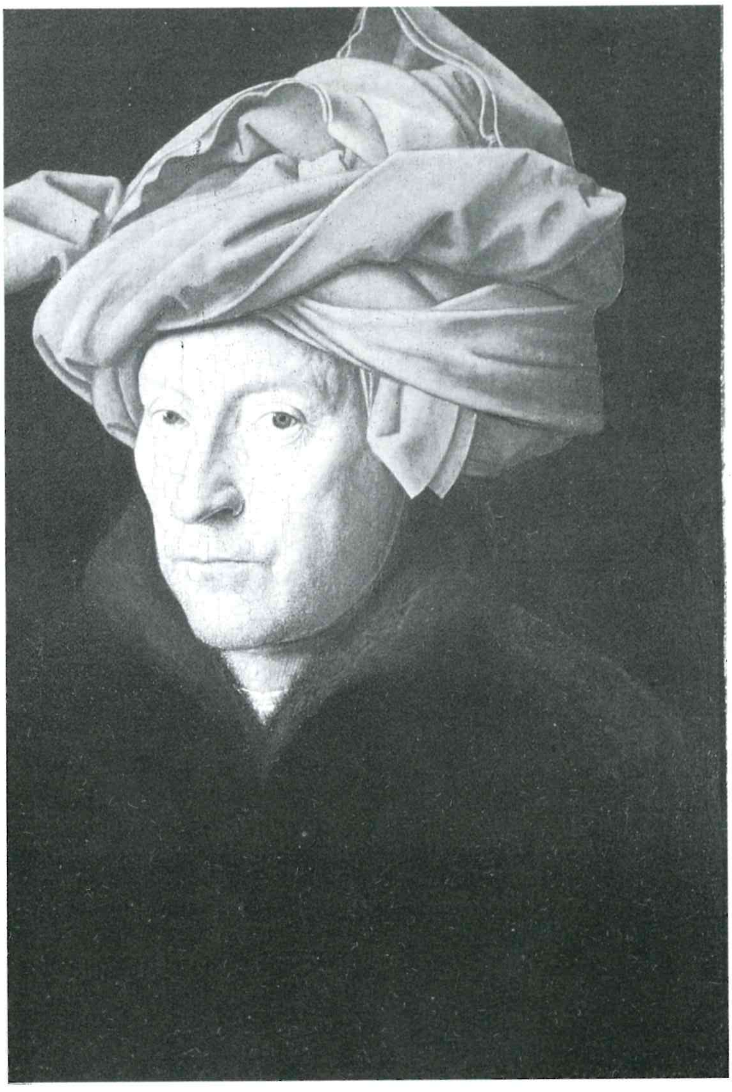

LEAL SOUVENIR

Todo lo que afecta a esta disciplina es especialmente destacado entonces en los Países Bajos, el centro musical más importante de Europa, a la que nutre de músicos y música.

De los grandes maestros posibles se tiende a suponer que fuera Gilles Binchois, uno de los más importantes, quizás menos conocido hoy en día y menos apreciado que Dufay, pero considerado a su altura entonces.

4. El hombre del turbante. *Oleo sobre tabla. 25,9 × 19 cm. Londres, National Gallery.*

Van Eyck poseyó su divisa o empresa particular, como entonces era común. Se trataba de una frase creada para tal efecto o derivada de un texto más o menos conocido, que se suponía que encerraba un sentido tal que convenía a la actividad o personalidad de quien la adoptaba. La suya fue *als ich can*, que significa aproximadamente: *como puedo* o más aún *lo mejor que puedo*. La transcribió en muchas de sus obras, como en este caso, en la zona superior del marco. Debajo, de nuevo firmó: *Johannes de Eyck me fecit, anno 1433. 21 octobris.*



Original auténtico del pintor se han planteado para él diversas identificaciones, luego rechazadas, como creer que se trata de un autorretrato o de la figura de su suegro, padre de Margarita. Estéticamente lo que más destaca es el turbante rojo que ha servido para bautizarlo, única señal algo extravagante en una figura severa en el vestir y en el gesto. Se trata de un hombre de mediana edad, seguramente mayor de la que tendría entonces el pintor. La espléndida factura de ejecución permite que se nos presente una cara con la barba apenas nacida, mirando con insistencia al espectador, inquisitivo pero sin ofrecernos nada de su carácter.

5. Virgen en una iglesia. *Oleo sobre tabla. 31 × 14 cm. Berlín, Staatliche Museum.*

Pequeña imagen miniaturizada de una Virgen con el Niño en una iglesia. La relación de dimensiones está buscada y con ella se manifiesta la identidad simbólica de María con la Iglesia. Por eso igualmente la forma de iglesia es común y extraña. Es un edificio gótico de tres naves con girola y transepto marcado, donde de forma impropia los rayos de sol atraviesan las ventanas altas de la izquierda, cuando esto sucede en el lado contrario, si la orientación es correcta. Con esto se resalta el carácter simbólico de la pintura. Además, únicamente dos son los rayos que se reflejan en el pavimento, igual que las luces que surgen de dos cirios que flanquean una supuesta escultura de la Virgen que se ve como estatua al fondo a la izquierda. Con esto se hace mención de la pureza de la Virgen que resiste como el cristal el paso del rayo de luz sin sufrir menoscabo. Dos ángeles situados en la zona del presbiterio cantan un himno en honor de María, seguramente el mismo que estaba escrito en la inscripción del marco hoy desaparecida. Se duda sobre si es una obra completa o se trata de un ala de un díptico, figurando en la desaparecida el donante o persona que le encargó la obra. En las dos copias posteriores conservadas estamos ante dos dípticos de esta índole.



6. Retrato de los esposos Arnolfini. *Oleo sobre tabla. 81,8×59,7 cm. Londres, National Gallery.*



Uno de los retratos más famosos en la historia de la pintura. Siempre resultó enigmático que Van Eyck eligiera el fondo para colocar su firma con una frase fuera de lo común: *Johannes de Eyck fuit hic. 1434.* Van Eyck estuvo allí, cuando se trataba del dormitorio de la pareja que se presenta ante nuestros ojos. Tal detalle llevó a alguno a creer que se trataba de un autorretrato con su mujer Margarita, con la que se había casado poco tiempo antes. Sin embargo, hay pocas dudas de que el retratado es miembro de la familia Arnolfini, mercaderes y hombres de negocios de Lucca residentes en Brujas.

Los antiguos inventarios de Margarita de Austria lo consideran retrato de Hernoul-le-Fin o Arnoult Fin, modo de transcribir en otra lengua el apellido italiano. Han surgido dudas sobre si se trataría de Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami, los más conocidos, o de Michele Arnolfini y su esposa Elisabeth, de desconocido apellido y seguramente de humilde origen social.

Lo cierto es que el pintor creó una de sus pinturas más complejas conceptualmente, comenzando con la inscripción que se explica como signo de que estuvo allí como testigo de los esponsales de ambos cónyuges, que los celebran, según era costumbre entonces, tomándose las manos y haciendo él el juramente exigido. El espejo del fondo es tal y un pretexto para que refleje la habitación y comprobar que además de los esposos se encuentran en ella dos testigos de la boda, uno de ellos el pintor. Todos los objetos son tales y representan algo alegóricamente.

7. La Virgen con el canciller Rolin. *Oleo sobre tabla. 66×62 cm. París, Museo del Louvre.*



Nueva obra maestra de gran complejidad. La primera sorpresa se produce cuando comprobamos que retratado y Virgen no sólo son de similares dimensiones, sino que están frente a frente en el mismo ámbito, sin que exista entre ellos impedimento alguno.

Supone, más que una exaltación del individuo el que se roce la insolencia, ya que la única justificación de tal actitud sólo se entendería si fuera una obra pintada después de la muerte del canciller, de modo que así se pedía su entrada en el paraíso o se sugería que podría darse.

Por otro lado, comprobamos el arqueologismo del pintor que crea una arquitectura quizás imposible, pero en buena medida románica. En varias ocasiones ha hecho una elección a la hora de crear un edificio entre el gótico y el románico, utilizando el primero para lo que está

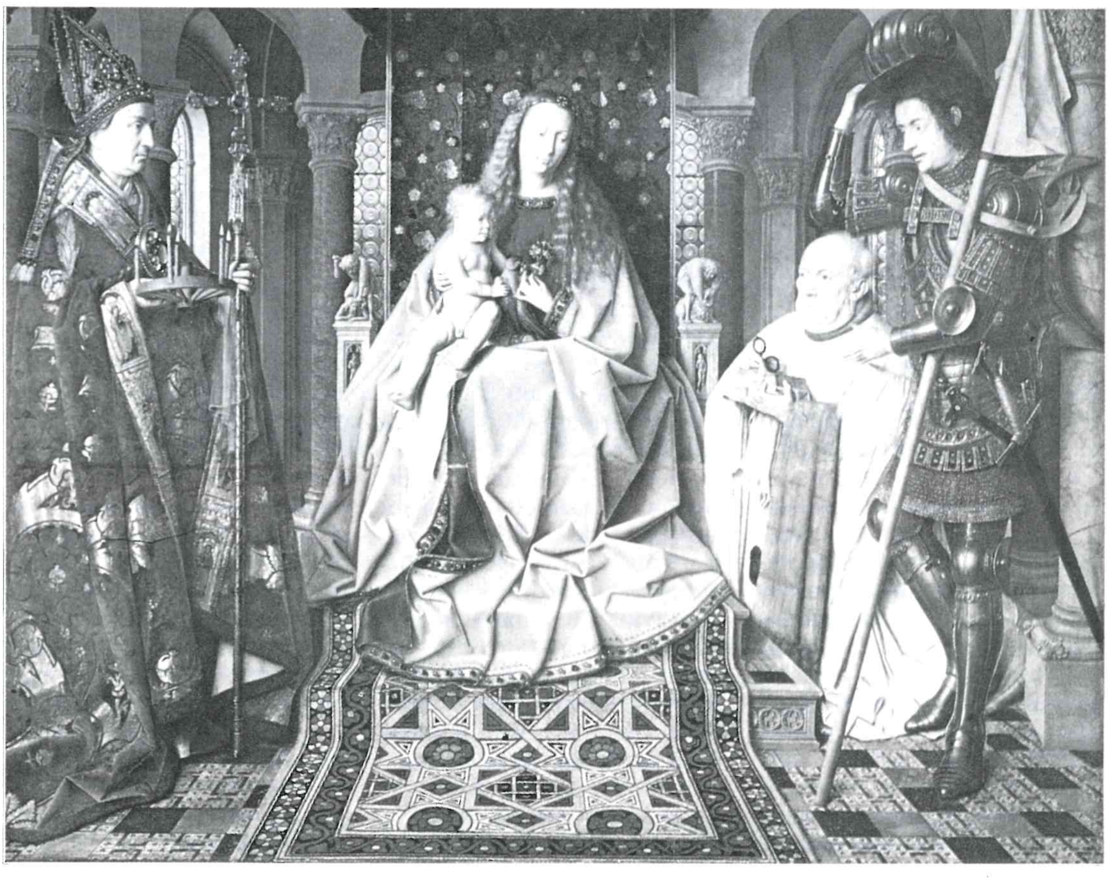
fuera del tiempo o es contemporáneo, mientras el segundo se pone en relación con el Antiguo Testamento contrastado con el Nuevo.

También aquí los capiteles románicos se cubren con escenas del Génesis, comenzando con la caída de Adán y Eva. La cámara se abre para dejar ver un exterior desde un parapeto que sugiere que nos encontramos en un edificio sobre una colina cercana a una ciudad. Lo que se contempla es un inmenso paisaje atravesado por un ancho río y una extensa ciudad que ha sido absurdamente identificada con cualquiera de los Países Bajos, y aún de un lugar más lejano, cuando jamás tuvo el artista la intención de representar una en concreto.

8. Virgen del canónigo Van der Paele. *Oleo sobre tabla. 122×157,8 cm. Brujas, Groeningemuseum.*

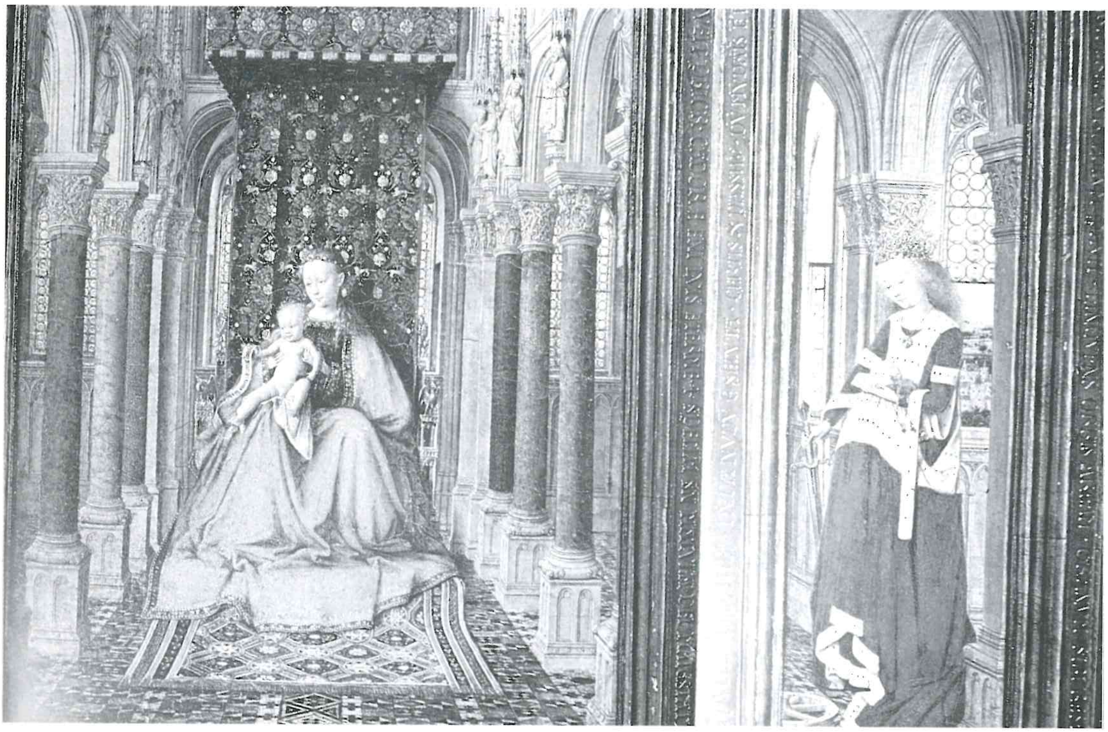
La obra de mayor tamaño de Van Eyck, después del *Políptico del Cordero,* tiene un marco completamente lleno de textos explicativos. Entre ellos en uno se afirma que la obra se debe a la voluntad del canónigo Jorge van der Paele que pensó en ella en 1434 y la llevó a buen fin en 1436. Sabemos que en la primera de las fechas dotó una capellanía en la iglesia de San Donaciano, por lo que también entonces debió encargar la pintura.

Se concibe ésta como una especie de *sacra conversazione,* donde la Virgen y el Niño están flanqueados de santos, uno de los cuales presenta a Van der Paele. Todo sucede en la cabecera de una iglesia románica con girola, donde el altar se sustituye por la imagen simbólica de Virgen y Niño. Los capiteles del mismo lado que San Donaciano, el izquierdo, corresponden a asuntos del Antiguo Testamento, prefiguras de Cristo, pero relacionados con el sacerdocio y la eucaristía,



mientras los del lado contrario que ocupa el santo guerrero y caballero, Jorge, se cubren con escenas militares de prefiguras igualmente de Cristo. Ambos santos son imágenes de gran corporeidad, tan destacados por sus atuendos, como por el modelado de sus cabezas. El canónigo es la expresión de la impasible objetividad de Van Eyck a la hora de reflejar a quienes se situaban ante su ojo y su pincel.

9. Tríptico de la Virgen con el Niño. *Oleo sobre tabla. 27,5×37,5 cm (con las alas desplegadas). Dresde, Gemäldegalerie.*



A pocas obras conviene mejor la frase que Panofsky dedica a Jan van Eyck y que figura encabezando estas páginas. Estamos ante una joya bañada por una luz dorada, tratada con un exquisito cuidado en sus menores detalles, donde la severidad de otras obras ha dejado paso a un mundo amable que preludia las figuras de Memling, sin caer nunca en su relativa banalidad. Limpiado hace años, se descubrió la firma y la fecha, 1437.

Aunque siempre se creyó que había sido encargo de la familia de los Giustiniani, genoveses en Brujas, se ha comprobado que existía un escudo por debajo. Pero casi con seguridad el personaje que está arrodillado en el ala izquierda es un miembro de alguna de las comunidades italianas que residían y comerciaban en Brujas, pasando pocos años después a poder de los Giustiniani. Se entiende que obra tan diminuta, como tantas otras de Van Eyck, no estuvo nunca destinada a un altar, sino un oratorio particular de una persona o familia acomodada.

La tabla central la ocupa la Virgen y el Niño en una iglesia románica, entronizados, desplegando el Niño una filacteria de un modo poco frecuente, donde la frase es aplicable a él y una sugerencia de conducta al que encargó la pintura, que se encuentra en el ala izquierda, protegido o presentado por san Miguel. En el lado contrario está una deliciosa santa Catalina. Para completar la idea de joya, las inscripciones se han trabajado como si fueran hechas en y sobre metal precioso. Al cerrarse las alas se ven dos grisallas escultóricas con la Anunciación, con intención de trampantojo.

10. Retrato del cardenal Albergati. *Oleo sobre tabla. 35×29 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.*



En una fecha indeterminada, pero no muy lejos de 1431, Van Eyck hace un dibujo extraordinario del cardenal. Unos años más tarde lo convierte en esta pintura. Desconocemos las circunstancias en que se dieron estos hechos.

En 1431 y hasta 1435, Albergati estuvo en diversos lugares del norte, por lo que pudo posar para el pintor en el dibujo citado. Pero estaba lejos en 1438 en que se fecha la pintura. La similitud de ambas obras es grande, pero hay una cierta diferencia en la expresividad más viva del dibujo y el ligero envejecimiento del retratado en la pintura.

El cardenal fue uno de los hombres de Iglesia más interesantes de entonces. Pese a ser cartujo, fue encargado de numerosas misiones diplomáticas y religiosas que le obligaron a viajar de continuo. No obstante no debió querer que se le presentara como príncipe de la Iglesia, sino de un modo más sencillo. Es una prueba más de que los italianos tuvieron una admiración notable por la pintura flamenca, ya se tratase de mercaderes y comerciantes o de hombres de Iglesia.